محمد الخطيب

المسرح الاغريقي



المســــرح الإغـــريقي

sharif mahmoud

محمد الخطيب

المســـــرح الإغـــريقي

♦ المســرح الإغــريقي.

- تأليف: محمد الخطيب.
- الطبعة الأولى: 2014.
- عدد النسخ: 1000 نسخة.
- الترقيم الدولي: ISBN: 978-9933-18-756-9

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار علاء الدين
للنشر والطباعة والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5617071
فاكس: 00963 11 5613241
ص. ب: 30598
daraladdinsyria@gmail.com

دار مؤسسة رسلان
للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5627060
00963 11 5637060
فاكس: 00963 11 5632860
ص. ب: 259 جرمانا
darrislansyria@gmail.com

وفاءً لذكرى
السيدة زويــا ميخائيلينكو
لدورها الكبير في مسيرة دار علاء الدين

إنَّ الدراما تمثل الإنسانية في أشد لحظات توترها وصراعها وأزماتها، كما أنها تحاول حل هذه التوترات والأزمات عن طريق الرجوع إلى الأوضاع الإنسانية ذاتها.

جون جاسنر

مقدمة

يميل معظم دارسي تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق، فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن الخامس ق.م في أعمال ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، كما عُرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيره.

وبينما كانت الأعمال التراجيدية الكبرى تحرص على تبيين وجود نظام أخلاقي في الكون يَحكُم في آخر الأمر تصرفات البشر، كانت الأعمال الكوميدية ترى، على العكس من ذلك، أن أفعال الآلهة وتصرفات الناس لا يحكمها منطق ولا تنطوي على معنى.

ولكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية، فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، وإن كان قد اتخذ شكلاً مغايراً للمسرح كما عرفه الإغريق. وليس من المعقول، على أي حال، أن تكون تلك الأعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد هي البداية الأولى لهذا اللون من الفن، أو أنه لم تسبقها مراحل أخرى كانت الدراما والمسرح فيها أقل تطوراً وأكثر بساطة وسذاجة.

هناك من الكتاب والمفكرين من يستبعدون بشكل عام أن تكون الإنسانية التي حققت إنجازات رائعة في مختلف الفنون وشتى ميادين الحضارة الثقافية قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح، وأنها عاشت كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح إلى أن جاء الإغريق فحققوا ما أخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه. ويرفض هذا الفريق من الكتاب والمؤرخين أن يكون التصور الإغريقي وبالتالي، التصور الأوروبي أو الغربي هو التصور الوحيد، ويرون أن هناك تصورات أخرى للدراما والمسرح ترتبط بثقافات وحضارات ومجتمعات أخرى وتعبر عن هذه الثقافات والمجتمعات، وأنه لا بد من أن نأخذ هذه التصورات في الاعتبار، إذا نحن أردنا الإحاطة بفكرة المسرح وتاريخه وفلسفته ومقوماته والدور الذي يلعبه في حياة الفرد

والمجتمع. ولذلك، فإن أي محاولة لإرجاع المسرح والدراما إلى الإغريق دون غيرهم، والتمسك بفكرة الأصل الإغريقي للمسرح، وإنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الإغريق، إنما تصدر كلها من نظرة ضيقة لا تخلو من التحيز لكل ما هو غربي. وهي نظرة تنطلق من النزعة التطورية التي كانت تسود في القرن التاسع عشر، ولا يزال لها بعض الرواسب حتى الآن عند بعض الكتاب الذين يعتزون بالثقافة الغربية ويعتبرونها قمة ما وصل إليه التطور الاجتماعي والثقافي عند الجنس البشري، وأن كل ما عداها إنما يمثل مراحل أكثر تخلفاً وتأخراً. ولهذا، فإن الانحياز الكامل إلى فكرة الأصل الإغريقي للدراما والمسرح هو، في آخر الأمر، إنكار لقدرة الإنسان خلال كل عصور التاريخ السابقة للإغريق على التفاعل مع الحياة أو التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قوي ومؤثر، كما يُعد إنكاراً من الناحية الأخرى، لقدرة الإنسان على الترفيه عن نفسه، وذلك على أساس أن المسرح هو أداة للترفيه بقدر ما هو وسيلة للتعبير.

إن المسرح – بالمعنى الواسع للكلمة – شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك (فن الكلام) و(فن الحركة) مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة. وليس هذا تعريفاً للمسرح، إذ على الرغم من كل ما كُتب عن المسرح حتى الآن – وهو كثير في كل اللغات – فإننا لا نكاد نجد تعريفاً دقيقاً يمكن الاطمئنان إليه وقبوله. وليس هناك، على أي حال، تعريف واحد متفق عليه من الجميع. وتكفي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم أو موسوعة عن المسرح لكي تتبين مدى التعدد والتنوع والاختلاف والتفاوت في التعريفات، رغم كل ما يبدو من بساطة وثراء (ظاهرة) المسرح، وعلى تعقد هذه الظاهرة وتعدد جوانبها في الوقت ذاته. والغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية (المتخصصة) في المسرح تتحاشى الدخول في هذه المسألة أو التعرض إليها، وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم (مسرح) وتكتفي بذكر أو تعداد أشكال المسرح، كما هو الشأن مثلاً (موسوعة المسرح في العالم) التي صدرت عام 1977[1]

وذلك في الوقت الذي نجد فيه مجدي وهبة – مثلاً – (في معجم مصطلحات الأدب) يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة مسرح، فيقول إن المسرح:

---

[1] The Encyclopedia of world theater، Charles Scribnar's sons، New York 1977.

(1) – هو البناء الذي يحتوي على المَمْثل، أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم. وقد يراد منه المَمْثَل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال: المسرح القومي ويراد به: الفرقة التمثيلية.

(2) – الإنتاج المسرحي لمؤلف مُعين أو عدة مؤلفين في عصر معين. فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر).[1]

ثم ينتقل مجدي وهبة، بعد ذلك مباشرة، إلى الكلام عن أنواع المسرح أو بعضها، مثل مسرح القسوة ومسرح العبث، بل إنه هنا يردّ القارئ إلى مصطلح (العبث) في المعجم ذاته، بينما نجد من الناحية الأخرى، قاموس أكسفورد الوسيط Shorter oxford English dictionary يقدم لنا سبعة مفهومات لكلمة (مسرح) مع بعض التعريفات السريعة التي لا تخرج في مجملها عما يذكره مجدي وهبة في معجمه.[2]

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أنَّ (فن المسرح) يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهاً بدقة وتخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما... كما تذكر أنه على الرغم من أن الكلمة الانجليزية Theater مشتقة من أصل يوناني يعني ((الرؤية)) فإن العرض المسرحي ذاته قد يكون موجهاً للسمع أو للبصر، بل إنه قد يخاطب العقل أحياناً، كما هو الشأن في مسرحية هاملت لشكسبير. وإن كان العنصر العقلي ليس دليلاً كافياً على ارتفاع مستوى المسرح، لأن المهم هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له، سواء أكان ما يُقدم له هو تراجيديا أو كوميديا أو مسرحية هزلية farce. وهذه الاستجابة، أو حتى المشاركة، هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية وجودتها، على الأقل في نظر الجمهور الذي يتابعها.

---

[1] Majdi Wahba، A dictionary of literary Terms.libraire du Liban، Beirut 1947.p.567.

[2] مجلة عالم الفكر، المجلد 17، العدد الرابع (المسرح) 1987، مقال الدكتور أحمد أبو زيد بعنوان: ((ما قبل المسرح)) ص 5-7

وكما يقول الأستاذ جون ويتمان John Wieghtman في مقال له بمجلة Encounter: "أنه رغم أن المسرح يعرض أحياناً بعض عروض تندرج تحت ما يمكن تسميته (دراما الأفكار)، فإنه ليس بالضرورة مؤسسة فكرية، بل إن الأمر قد يكون على العكس من ذلك تماماً، لأن هناك قدراً كبيراً من مخاطبة المشاعر، وبخاصة المسرح التجاري أو العروض التجارية".[1]

فمن التعسف إذن الحكم على المسرح من حيث المحتوى الفكري للعمل المسرحي فليس المسرح بالضرورة أحد أشكال الفنون الأدبية، حتى وإن كان يدرَّس في أقسام الأدب بالجامعات. فالجانب الأدبي للمسرح جانب ثانوي إلى حد كبير، إذا قيس بالجانب المسرحي ذاته، وذلك لأن التأثير القوي الفعال على جمهور النظارة يأتي من التمثيل وما يصاحبه من غناء ورقص وما يحيط بذلك كله من مناظر يؤدي فيها الممثل دوره.

وإذا كان الجانب الأدبي للنص المسرحي يحظى بكثير من الاهتمام والأهمية في بعض الأحيان، فإن ذلك يرجع في الأغلب إلى أن كثيراً من الكتابات النقدية تدور حول النص. ويجب أن لا ننسى بأن النقاد أدباء قبل أي شيء وأن كتاباتهم تصل إلى جمهور أوسع وأعرض من الذين يشاهدون المسرحية فعلاً على المسرح.

قد يكون من الصعب تحديد النشأة الأولى (الحقيقية) للمسرح، إن كان هناك ما يمكن اعتباره نشأة (حقيقية).. وذلك رغم كل ما يقال عن المسرح الإغريقي وعن أن أقدم الأعمال المسرحية المتكاملة هي التراجيديات التي كانت تمثَّل في أثينا منذ القرن السادس ق.م، ثم بلغت أوج ازدهارها في القرن الخامس ق.م، وكانت هذه المسرحيات تقدم كجزء من الاحتفالات الخاصة بالإله ديونيسوس Dionysus، وهو إله له صلة وثيقة بالفن والجنس والنشوة والخمر. وفي الجزء الأول من كتابه القيِّم: ((التاريخ اليوناني – العصر الهيلادي)) (دار النهضة العربية – بيروت 1976) يقول الدكتور عبد اللطيف أحمد علي، عن ديونيسوس أنه: ((إله النبيذ الشهير أيضاً باسم باكخوس)) وأنه كان في الأغلب إلهاً تراكي الأصل، وقد وفد متأخراً إلى بلاد اليونان، ولذلك لم يكن من السهل أن يجد له مكاناً بين آلهة أوليمبوس وإذا كان قد وجد فإنه قلما كان يعتبر واحداً من الآلهة الأصلاء)). (صفحة 333).

---

[1] – المرجع السابق ص 7

ثم يقول بعد ذلك في حاشية أسفل صفحة 338: «كانت مباهج ديونيسوس كثيرة ومتنوعة كل التنوع.. فهي تتفاوت بين لهو بسيط كلهو الفلاحين في الريف إذ يرقصون رقصة مرحة نشيطة فوق زقاق النبيذ الزلقة، وبين انتشاء شديد كانتشاء المتعبدات له إذ يرحن في (غيبوبة) حالة من (الجذب) فيأكلن لحم ذبائح القرابين نيئاً.. وديونيسوس في كل مراتب الابتهاج هو الإله المحرر الذي يمكّنك لفترة قصيرة، بوسائل بسيطة أو غير بسيطة من أن تدع شخصيتك جانباً.. وبهذا يحررك من نفسك..

ولكن ديونيسوس كان رب التوهمات ومعلم الصور الوهمية والخدع السحرية، وبوجه عام، يمكّن المتفانين في عبادته من رؤية الأشياء على غير حقيقتها.. (وبهذه الصفة – كما يعتقد البعض – أصبح ديونيسوس راعياً لفن التمثيل. ذلك أن ليس القناع أسهل الطرق للتخلي عن الشخصية ولانتحال شخصية أخرى. وقد نشأ استعمال القناع في مجال التمثيل من استعماله في مجال السحر، وأصبح ديونيسوس في القرن السادس ق.م. إله المسرح لأنه كان لمدة طويلة إله التنكر والتقنع».

وكانت تلك الاحتفالات تقام في فصل الربيع، تعبيراً عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تثيرها في النفس نهاية الشتاء وعودة الخصوبة إلى الأرض مع قدوم الربيع. فأعياد ديونيسوس إذن أعياد ذات طابع ديني، أو كان لها على الأقل أصول دينية قبل أن يصبح لها مضمون دنيوي فيما بعد على أيدي كبار التراجيديين في القرن الخامس ق.م.

والمهم أن الدراما، في صورتها الناضجة المتكاملة، نشأت في أثينا نتيجة لذلك. ويذهب بعض الكتاب إلى حد القول بأن مسيرة الدراما في القرون المتتالية لذلك لم تُضف سوى القليل إلى فن المسرح، وبأن ما حققته الدراما الإغريقية الأثينية لم ترتفع إليه أبداً كل الجهود الأخرى التالية، بما في ذلك الدراما في وقتنا الحالي، مع بعض استثناءات قليلة جداً.

وارتباط الدراما الإغريقية في الأصل بأعياد ديونيسوس والطابع الديني الذي اكتسبته نتيجة لذلك يجعل منها شيئاً قريب الشبه بالشعائر والطقوس الدينية والسحرية التي تمارسها الشعوب البدائية والتي لها مضمون درامي واضح، كما هي الحال مثلاً في رقصات الحرب التي تهدف إلى بث الرعب والخوف في قلوب الأعداء وإيقاظ نخوة المحاربين من أفراد القبيلة عن طريق تمثيل أحداث المعركة (التي لم

تقع بعد) بالطريقة التي ترجو القبيلة أن تسير فيها تلك الأحداث بما يحقق لها الفوز والانتصار في آخر الأمر.[1]

وعلى أية حال، فإن الذي يمكن أن يقال هنا هو أن المسرح – بالمعنى المتعارف عليه – من هذه الكلمة رغم عدم وجود تعريف واحد دقيق – حقق أول ازدهار حقيقي له في أثينا في القرن الخامس ق.م، وأن كثيراً من الكتاب يرون أن الدراما الكلاسيكية في تلك الفترة هي في الحقيقة نوع من الارتقاء أو التجويد لبعض الحفلات الشعائرية الطقوسية الأكثر بساطة، خاصة وأن الذين كانوا يقومون بالأدوار في تلك الحفلات – أي الممثلين – كانوا من الكهنة ورجال الدين، كما أن التمثيليات أو المسرحيات ذاتها تشير إلى أن ((المذبح)) كان هو المكان الأساسي في تلك المسرحيات، ولذا يمكن اعتباره أقرب شيء إلى خشبة المسرح الآن. فكأن هذه الشعائر الدينية ذات الطابع الدرامي، والتي وجدت عند بعض الشعوب القديمة، كما توجد الآن عند الشعوب البدائية، تمثل مرحلة سابقة – أو على الأصح صورة أكثر بساطة – على المسرح والدراما، كما عرفت عند الإغريق وإن كثيراً من المجتمعات الإنسانية، بما فيها المجتمعات البدائية قد عرفت الدراما بشكل من الأشكال وبمعنى من المعاني، فالدراما نشأت من الحاجات الإنسانية الأساسية منذ فجر التاريخ، واستمرت تعبر عن تلك الحاجات لآلاف السنين قبل أن تتبلور في صورتها الراقية المتكاملة عند الإغريق. وكما يقول جون جاسنر: إن الدراما تمثل الإنسانية في أشد لحظات توترها وصراعها وأزماتها، كما أنها تحاول حل هذه التوترات والصراعات والأزمات عن طريق الرجوع إلى الأوضاع الإنسانية ذاتها. وبذلك فإن المسرح يعرض الإنسانية بكل ما فيها من قوة وسمو وضعف وتخاذل وهذا هو الذي يدفع (جاسنر) إلى القول بأنه قد تكون للدراما بداية، شأنها في ذلك شأن أي شيء آخر، ولكن أول دراما هي على أي حال آخر دراما، وأنه مهما بعدت الدراما في الزمن والتاريخ فإنه يمكن اعتبارها (معاصرة) بمعنى من المعاني، لأنها تعبر عن مشكلات وأزمات الحياة الإنسانية في ذاتها، وبصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ونوع المجتمع أو المستوى الحضاري.

ولقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صورة كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية أو الإعجازية التي يصعب

---

[1] المرجع السابق ص 10

عليه فهمها وتفسيرها، فضلاً عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه، وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية – مثلاً- بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين، تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه (العروض) شبه المسرحية ذات الطابع الديني.

لقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوى الإعجازية تشغل مكانة عالية وهامة في كل الحضارات القديمة (بل وأيضا، الثقافات البدائية أو المتخلفة في الوقت الحالي)، وتتدخل في كل أوجه الحياة اليومية والمناشط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة. وكان الزعيم، أو الملك، في بعض تلك المجتمعات والثقافات هو صوت الإله أو الشخص الذي وقع عليه اختيار الإله للاضطلاع بمسؤولية الزعامة والملك، بل إن بعض هذه المجتمعات كانت تعتبره الإله نفسه. وهذا هو ما يعرف في الكتابات الأنتروبولوجية باسم: الملكية المؤلهة، أو الملكية الإلهيةDivine Kingship . ولذا، كان جانب كبير من النشاط الإبداعي في تلك الحضارات القديمة – وفي المجتمعات البدائية على السواء – يتجه بالضرورة نحو الآلهة والأرواح العليا ويصطبغ بصبغة دينية واضحة، بل إن هذا الطابع الديني كان يغلب على كل الاحتفالات والأعياد التي تقام في مختلف المناسبات الكبرى، بحيث يتجه الناس فيها بالصلوات والأدعية والابتهالات والمناجاة إلى هذه الآلهة والأرواح. وبذلك كانت تمتزج الشعائر الدينية بالأداء المسرحي امتزاجاً قوياً يصعب معه الفصل بينهما فصلاً قاطعاً وربما كان ذلك وراء الدعوة بأن الحضارات القديمة والثقافات التي توصف اصطلاحاً بأنها ثقافات (بدائية)، لم تعرف المسرح هي دعوى صحيحة، بغير شك، إذا نحن اعتبرنا أركان ومقومات المسرح الإغريقي هي المعايير. ولكن هذا لا ينفي، على أي حال، وجود نوع من الأداء المسرحي الشعائري – على ما سبق أن ذكرنا – مرحلة سابقة على المسرح بالمفهوم الغربي المتأثر بالمسرح اليوناني القديم.

ويمكن هنا أن نأخذ مصر القديمة كمثال، ليس فقط لأن الحضارة المصرية القديمة واحدة من أقدم الحضارات الإنسانية إن لم تكن أقدمها على الإطلاق (وهذه مسألة تختلف فيها الآراء والتقديرات وليس هنا مجال الدخول في تفاصيلها)، وإنما لأن هناك في الوثائق والمعلومات المتاحة ما يشير إلى أن المصريين القدماء كانوا

يعرفون المسرح في أحد أشكاله، كما أن عدداً من العلماء والمؤرخين يؤكدون وجود شكل من الأداء الفني في مصر، كانت تتوفر فيه معظم العناصر المكونة لفن المسرح، وأن من المحتمل أن يكون ذلك اللون من الأداء المسرحي قد مهد الطريق بشكل أو بآخر لظهور المسرح الإغريقي، وبالتالي لقيام المسرح بالمعنى الدقيق للكلمة، وذلك بصرف النظر عن كل تلك الاختلافات التي أشرنا إليها حول تعريف المسرح.

كانت المسرحيات المصرية نصوصاً دينية، وإن عدداً كبيراً من الصيغ السحرية التي تضم فقرات واسعة من نصوص الاحتفالات قد فكت رموزه على الأنصاب أو في أوراق البردي التي ملأت المقابر. وفضلاً عن ذلك فقد عثر على وثيقة تعتبر شهادة أكيدة لفن مسرحي مستقل عن الطقوس واللاهوت. فقد عثر في عام 1922 في (ادفو) على نصب أقيم تكريماً للإله حورس يحوي الكتابة التالية ((كنت ذاك الذي يرافق معلمه في تنقلاته، والذي لم يكن يتعب من التلاوة التي كان يتلوها . كنت شريك معلمي في جميع إنشاداته، عندما كان إلهاً، كنت أميراً، وعندما كان يقتل، كنت أحيي)).

وما من شك في أن هذه الإشارة تعود إلى أسطورة أوزريس وحورس وست. وكذلك طقوس (فتح الفم) التي وردت في كتاب الموتى، يتفرد بكونه حواراً درامياً. أما الطقوس المحكية فكانت تقام داخل المقبرة وخارجها . وهناك نصوص حوارية، كان يستخدمها الكاهن المكلف بهذا الطقس الديني بالإضافة إلى نصوص لخصت في عبارات كان يحملها الميت معه لكي يضمن (فتح فمه).[1]

وفي الدولة الحديثة كانت تمثيليات أوزريس تمثل في (أبيدوس) و(أبو صير) حيث يبذل المخرجون جهوداً عظيمة في أدق التفاصيل، سواء في ذلك ما يختص بالملابس أو الإخراج وكافة ما يلزم للتمثيلية كان يعده موظفون في دقة وعناية. وكانت تتضمن هذه التمثيلية مقتل أعداء أوزريس، فيعم الفرح الجمهور، عندما يرى المعبود وقد أعيدت إليه الحياة. ويعود إلى قصره في أبيدوس مستقلاً مركب (نشمت). وفي أبو صير يرفعون عمود أوزريس بالحبال. وكانت الجماهير ترقص وتقفز وقد غمرها السرور.

ويوجد في كل الأقاليم وفي كافة المدن، من الطقوس الدينية والقصص المحكية ما يمكن أن يستخلص منه مادة غزيرة للتمثيليات. ولا يمكن الشك عندما نتصور

---

[1] – فيتو باندولفي: تاريخ المسرح، الجزء الأول، ترجمة الأب إلياس زحلاوي،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1979،ص12-13

فخامة المعبد وعدد رجال الدين والموظفين الذين كانوا يشتركون في الحفلات، إلى أي حد كان الشعب المصري محباً للانتقاد واللوم.

وفي المسرحيات الشعبية التي كانت تمثل داخل المعابد، إما في الأفنية أو أمام الصروح، أو على حافة الأحواض المقدسة، كانت المعبودات تعامل بطريقة أليفة تنطوي على البساطة، تقلد أساطير المعبودات المقدسة. ولم يقتصر التقليد على التمثيل فقط، بل كانوا يجعلون الأبطال والآلهة يتكلمون، ولم تصل إلى أيدينا أي تمثيلية مصرية من هذا النوع.[1]

ومهما اختلفت الآراء حول هذه النصوص وإمكان اعتبارها مسرحيات أو أعمالاً درامية بالمعنى الدقيق للكلمة، ومهما يكن من أمر نقص معلوماتنا عن الطريقة التي كانت تقدم فيها هذه النصوص إلى الجمهور،فإنها تمثل بغير شك مرحلة سابقة للمسرح ممهدة لظهوره.

يقول الدكتور عبد اللطيف أحمد علي: "و قد يقال في تعليل ذلك أن مجموعة من الأفكار الأسطورية انتشرت في كل منطقة شرق البحر المتوسط وأثرت في أدب الشرق الأدنى وأدب اليونان، وأن (كريت) ربما كانت حلقة الوصل بين المنطقتين، لكن عناصر الشبه أقوى وأكثر من أن يكفيها مثل هذا التعليل أو التفسير ". (المرجع السابق، ص 183 – 184).

ويقول بعض علماء الأساطير أنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع الحكام من السماء، أي التسلسل في أنساب الآلهة، وهي الفكرة التي نجدها في أشعار هوميروس وإن لم تتبلور إلا في قصيدة (أنساب الآلهة) لهيسيود. ولربما تعلم الإغريق كذلك ما يمكن أن نسميه (فن الكتابة الأدبية) أي فن التأليف الذي يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية، والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا مما يأخذون عن الغير شيئاً جديداً يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة، وأسلوب معيشتهم حتى صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم. واتجه

---

[1] – بيير مونتيه: الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقص منصور مراجعة عبد الحميد الدواخيلي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1965، ص 403-404

الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوه من عندياتهم،و طُبّق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

إن الأدب الأغريقي قد تطور فنياً من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعي للغاية دون أن يقفز فجأة من عصر إلى آخر ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

إن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر مع مشاكل الإنسان في كل زمان ومكان أي المشاكل الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنساني نفسه ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجاوب معه فنتيجته مضمونة.

يعالج الأدب الإغريقي موقع الإنسان في هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة. وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقي أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله في هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالمية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة. ذلك أن النقد غالباً ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادي يصل المرء إليه كنتيجة للمراقبة عن بعد أو لاتخاذ قرار فوقي. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريقي إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها فيغوص في حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ماهية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريقي لا يتركز على الآلهة كآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة في صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلاً من قبل. فالكاتب الإغريقي يقف بقدميه مزروعتين في تربة الأرض محملقاً في السماء لأن هذه التربة هي ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يحلق بخياله إلى أجواز الفضاء سابحاً في عالم الميتافيزيقيا والأساطير ومعايشاً للأفلاك والآلهة تظل قدماه مفروستين في التربة لسبب بسيط جداً وهو عدم وجود حاجز فولاذي يعوق اتحاد الأرض بالسماء في العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه في الأدب الإغريقي منذ بدايته أي في عالم هوميروس وحتى آخر مراحله مع تفاوت في الدرجات. وقبل أن ننتهي من سطور هذه المقدمة نود الإشارة إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبي – شعراً ونثراً– عند الإغريق ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأي

مؤلف مهما كان النوع الأدبي الذي يمارس الكتابة فيه: ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالاً فلسفياً [1].

لقد أفاد الأوربيون المحدثون كثيراً من الدروس الإغريقية. وفي مطلع عصر النهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن انطلقت شرارتها الأولى — ككل شيء في عصر النهضة من إيطاليا. ثم امتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وانجلترا وأسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدب والفنون.

إن عصر النهضة الأوربية الذي بدأ ينفض الغبار عن التراث الإغريقي الروماني القديم وانتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من انجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية[2].

إن التراث اليوناني كان له أعظم الأثر في نشأة الحضارة الغربية الحديثة، بل إن هذا الأثر مازال بارزاً ملموساً في جميع مظاهر هذه الحضارة. ومثلما قال (شيلي Shelly) إننا جميعاً إغريق — قاصداً بذلك الأوربيين فإن (جنكينز) يقول في آخر كتبه، وهو كتاب ظهر في عام 1981 بعنوان: ((Greece the Victorians and ancint)) ونشرته له جامعة هارفارد: ((إنَّ الأوربيين هم ورثة الإغريق بكل فضائلهم ونقائصهم، سواء في ذلك روح التنافس الشرسة أو التطلع الذهني، أو إرادة العمل)). وهذا التراث هو الذي يميز الأوربيين عن غيرهم من الشعوب، كما انه هو القوة الدافعة للحضارة الأوربية الحديثة.

لقد بدأ الإغريق حياتهم التاريخية باقتباس أسس الحضارة وعناصرها عن السوريين والمصريين والبابليين. يقول ول. ديورانت: " وكان معظم اليونان يعتقدون أن عناصر كثيرة من حضارتهم قد جاءتهم من مصر، وعن المصريين والآشوريين والحثيين أخذ المثالون الإغريق طراز تماثيلهم الأولى، وكان أثر فينيقية في اليونان لا يزيد عليه إلا أثر مصر نفسها. فقد كان تجار صور وصيدا وسيلة طوّافة لنقل الثقافة، ونشروا في جميع أقاليم البحر المتوسط علوم مصر والشرق الأدنى وصناعاتهما وفنونهما وطقوسهما الدينية. ولقد بزَّ الفينيقيون اليونان في صنع

---

[1] – أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، العدد 77، الكويت،1984،ص 8 – 10

[2] – نفس المرجع، ص 360 – 361

السفن، ولعل اليونان قد أخذوا هذه الصناعة عنهم، وعلموهم كذلك أساليب طرق المعادن والنسيج والصباغة وأخيراً الحروف الهجائية بعدن نمائها وتطورها في مصر وسوريا واليونان. وأخذت بلاد الإغريق عن بابل نظام موازينها ومكايلها وساعتها المائية ووحدات العملة المتداولة فيها وقواعد علم الفلك"[1]

كما أن الإغريق أسسوا كثيراً من المستعمرات على شواطئ آسيا الصغرى ومصر وبرقة، ثم استولوا في عهد الاسكندر على جميع بلاد الشرق الأدنى والأوسط فشيدوا فيها المدن والمعابد وأسسوا المدارس والمكتبات ونشروا لغتهم وحضارتهم.

ثم وبعد قيام الدولة العربية الإسلامية نرى تراث الحضارة اليونانية يعود في عهد العباسيين فيلعب دوراً هاماً في تطور الفكر العربي وفي تقدمه الفلسفي والعلمي.

فنحن العرب قد أسهمنا في هذه الحضارة مرتين: مرة في العصر الهلنستي (فترة ما بعد موت الاسكندر) حيث حفظ شرقنا العربي الحضارة والثقافة اليونانية – الرومانية، ومرة في العصر العباسي حيث قام العرب بحفظ هذا التراث وترجمته والاستفادة منه، ثم قدموه صحيحاً لأوربا في عصر النهضة.

أما فيما يتعلق بأدبنا الحديث والمعاصر فحري بنا أن ننوه – وفي ضوء ما تقدم – إلى بعد النظر الذي تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية القرن الماضي إلى ضرورة الاهتمام بالأدب الإغريقي والروماني. فطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقي وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكي واستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته واتجاهاته.

على أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لا زالت تحاول التقرب من الأدب الإغريقي الروماني بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربي – الحديث العهد نسبياً – قد نجح في الارتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريقي. ويكفي أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه ((أوديب العربي)) بمعنى أن أوديب الإغريقي قد انضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا، إذ ظهر في أربع مسرحيات عربية حتى الآن[2].

---

[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد 6، ترجمة محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1969 ص 198-199

[2] – انظر: د.أحمد عثمان: ((أوديب بين أصوله الاسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري)) مجلة ((البيان)) الكويتية، أعداد (155) شباط 1979 وآذار 1979 ونيسان 1979 وأيار 1979.

أما بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فإن المتصفح لدواوين أبي القاسم الشابي، وعلي محمود طه، وأبي شادي ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزاً إغريقية كثيرة – لاسيما تلك المتصلة بـ ((بروميثوس سارق النار)) – تتربع على عرش الوحي والإلهام بالنسبة لشيطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد ارتبطت لدى البعض بفكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

إن رائدي وأنا أقف أمام التجربة الإغريقية في المسرح، أن أضعها بين يدي رجل المسرح العربي والأمل يحدوني أن يجد فيها ما يعينه على تشخيص العديد من الحلول الكفيلة بالنهوض بمسرحنا العربي، والأخذ بيده في مدارج الرقي والأصالة.



الفصل الأول

العوامل التي مهدت لظهور المسرح الإغريقي

1- العامل الجغرافي:

تقع بلاد اليونان في القسم الجنوبي من شبه جزيرة البلقان وترتمي على شكل شبه جزيرة في البحر المتوسط وتحيطها البحار من ثلاث جهات: (بحر ايجه من الشرق، البحر المتوسط من الجنوب، البحر الأدرياتيكي من الغرب)، وهي بصورة عامة بلاد جبلية تفرق الجبال المتناثرة بين أجزائها، وتقطع الوديان أوصالها، كما أن سهولها قليلة وضيقة تخلو من الأنهار الكبرى الصالحة للملاحة.

إنَّ الوطن الحقيقي لليونانيين يشمل اليوم كل السواحل والجزر وأشباه الجزر في بحر ايجه. وبحر ايجه – دون سائر أجزاء البحر المتوسط جميعاً – يحوي من الجزر المتناثرة على سطحه أكثر من أي بحر آخر وفيه من أشباه الجزر والرؤوس ما يمنع انتظام سواحله أكثر من أي ساحل آخر من سواحل البحر المتوسط. وأن أولى حضارة عُرفت في أوربا قامت على تلك الجزر وأشباهها في بحر الأرخبيل. وهذه الجزر كان يقصدها في بادئ الأمر صيادو السمك وقرصان البحر الذين اتخذوها ملاجئ يسهل الدفاع عنها واستخدموها كمراكز حصينة تصلح للإشراف على الطرق البحرية ومراقبتها إلى مسافات بعيدة. وهي على الرغم من صخورها الجرداء تغري البشر على الإقامة فيها في جميع الفصول لما تمتاز به من صفاء الجو ولطافة الإقليم ورطوبة الطقس، ثم ولكثرة أشجارها ولاسيما كروم العنب والتين كما أن شواطئها غنية بالأسماك. وفي بعض هذه الجزر تكثر المعادن والحجارة الثمينة كالذهب والعقيق والمرمر والغضار الجيد لصنع الخزف. لذلك اطمأن اليونانيون إلى البحر واقتحموا عبابه وأصبحوا بحارة ماهرين، وكان ضيق بلادهم وفقر أرضها في مقدمة العوامل التي دفعتهم إلى الانتشار في البحر، وقد تقدموا في صناعة السفن حتى فاقوا

أساتذتهم الفينيقيين والمصريين فاخترعوا أنواعاً جديدة من السفن الكبيرة التجارية والحربية يقوم /150/ من البحارة بتحريكها علاوة على قوة الأشرعة. كان البحر في نظر الفينيقيين وسيلة تطرقها التجارة في حين كان في نظر الإغريق وسيلة للدفاع عن استقلالهم، ولهذا السبب (أي الشعور العميق بالاستقلال) كان البحر من أكبر مميزات الحضارة الإغريقية. ولما أصبح الإغريق تجاراً استطاعوا أن يغتصبوا من الفينيقيين تجارة بلاد كثيرة، وهكذا أضحى اليونانيون تجاراً مقتدين بالمثل الذي ضربه لهم الفينيقيون وهو أن في ميدان التجارة متسع للجميع.أو كنتيجة طبيعية للظروف الجغرافية، وربما كان احترافهم للتجارة مبعثه العاملان في وقت واحد. وأخيراً تمكنوا من طرد منافسيهم من شرق البحر المتوسط وجعلوا منه بحراً يونانياً خالصاً [1].

ولم يكن البحر وسيلة للترحال والتجارة فحسب بل كان معبراً اتصلت عن طريقه بلاد الإغريق بحضارات العالم القديم ، مثل حضارة مصر وبابل وآشور وفارس وكريت، تأثرت بها أول الأمر ثم أثَّرت فيها فيما بعد.

ثم إن الطبيعة قد لعبت دوراً بالغ الأهمية في حياة الإغريقي لأنها بتنوعها خلقت في نفسه الإحساس المرهف، ونمَّت فيه الخيال وعودته حب التأمل.

إن الجبل والسهل والنهر والبحر تجتمع معاً في مكان واحد، وإن الألوان البديعة المتباينة تبدوا وكأنها رُسمت بيد فنان ماهر في لوحة باهرة الجمال: فزرقة السماء يبديها البحر اللازوردي، والجبال ذات الألوان الداكنة تُبرز جمال السهول ذات اللون الأخضر، والأزهار البرية ذات الألوان الزاهية مع الأشجار الباسقة ذات الظلال الوارفة. فأي إنسان لا ينبهر بهذه السيمفونية الرائعة من الألوان والمناظر؟ وأي إنسان يحيا وسط هذه الطبيعة الجميلة ويعيش معها وجهاً لوجه ولا ينطق لسانه شعراً ملهماً؟ ولم يكن بصر الإغريقي وحده هو الذي يتمتع بمثل هذه المناظر الساحرة البديعة في تنوعها، بل كانت تُشنف سمعه كذلك الأصوات التي تزخر بها البيئة، مثل تغريد البلابل وهديل الحمائم وشدو القنابر وعزف الزيزان وخرير المياه في الجداول أو هديرها عندما تنحدر من أعالي الجبال التي تغطي قممها الثلوج البيضاء.

---

[1] – د.محمود ابراهيم السعدني: الحضارة الهيللينية، الجزء الأول، 1991، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ص 9 – 10

لقد قسَّمت الجبال بلاد الإغريق كلها إلى أقاليم تكاد تكون معزولة عن بعضها إلا من ممر بين المرتفعات الجبلية أو شريط على ساحل البحر، وكان لهذا التقسيم الطبيعي أثر كبير في خلق الدويلات poleis اليونانية. ذلك أن هذا النظام السياسي الفريد من نوعه في العالم القديم والذي عرف باسم: دولة المدنية Polis كان نتيجة مباشرة للتقسيم الطبيعي الذي أملته البيئة، ولسوف نبين فيما بعد أن هذا النظام هو الذي أتاح لمدنية أثينا في فترة ما – وتحت ظروف تاريخية واجتماعية معينة – أن تحظى بالديمقراطية الأصيلة، وأن تُنشئ في ظلها أدباً رائعاً كانت قمته الدراما، وفكراً فلسفياً فريداً تربع على قمته أفلاطون وأرسطو.

لقد ارتبطت حياة الفرد بمدينته ارتباطاً كلياً بحيث يمكن أن تعد دولة المدنية ممثلة لأوجه الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية لجميع مواطني دولة المدنية، بل إنها تمثل للمواطن الإغريقي حياته الدينية، إذ كان لكل مدينة إلهها أو إلهتها بالإضافة إلى الآلهة التي يشترك مع مواطني المدن الأخرى في الإيمان بها كآلهة الأولب، في ضوء ذلك يمكن أن نفهم مقصود عبارة أرسطو: ((إن دولة المدنية قد جعلت الحياة ممكنة)) بمعنى أنها الكيان الوحيد الذي يستطيع المواطن خلاله أن يعبّر عن جميع طاقاته الروحية والخلقية الفكرية والاقتصادية والسياسية بل والألعاب الرياضية على أتم وجه.

وقد أدى مناخ البلاد المعتدل وطقسها الدافئ لفترة طويلة من السنة إلى أن يتشجع سكان البلاد إلى قضاء أطول أوقاتهم خارج مساكنهم، واهتموا نتيجة لذلك بأنواع الرياضة البدنية التي أصبحت من أهم مميزات حياتهم الاجتماعية (الألعاب الأولمبية)، كما أدى تجمع السكان في ساحة المدينة (الأجورا) إلى انغماس الأفراد في شؤون مدنهم السياسية والاجتماعية ومشاركتهم فيها بشكل عملي ملموس.

كما ساعد تنوع المعالم الجغرافية للبلاد من جبال ووديان وسهول وأنهار وشواطئ إلى تفتح العقلية الإغريقية وتنوع مبتكراتها الفكرية والفنية، وإلى نمو خيالهم الفني الذي زخرت به أساطيرهم، فقد استعذب الإغريق مزج الحقيقة بالخيال. وهذا ما يؤكد الأهمية الفائقة التي يعلقها باحثوا الإغريق على دراسة الأسطورة الإغريقية قبل البدء بدراسة تاريخ البلاد المكتوب[1].

---

[1] – د.مفيد رائف العابد: دراسات في تاريخ الإغريق، جامعة دمشق، 1989، ص 7-8

والآن، ما هو الارتباط القائم بين البيئة الجغرافية والفكر الدرامي عند الإغريق؟ والجواب على هذا أن البيئة بتنوعها وتباينها قد أتاحت للإغريقي مقدرة على اكتساب النظرة الدرامية، فأصبح لا يتبع رأياً واحداً جامداً في نظرته للأمور، بل كانت فكرته عن أي أمر تختلف وتتنوع تماماً كتنوع الطبيعة من حوله.إن طبيعة بلاد الإغريق بتنوعها وتضادها بين السهل والجبل، والخصوبة والجفاف، والغابة والمرعى، والنهر والبحر – قد مهدت بالفعل كي يكتسب الإغريق هذا التضاد المدهش في تفكيرهم، وأوجدت لديهم الاستعداد لخلق الدراما كفن أدبي متفرد الصفات. فالدراما ثنائية وليست أحادية، الدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسن ومواقفه، الدراما هي الحركة ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع، لا الرتابة.

2- العامل السياسي:

كان مقدراً لمدينة أثينا القديمة أن تكون رائدة في مجال الديمقراطية السياسية، وأن تسبق كل المدن الإغريقية الأخرى، وتتميز عنها جميعاً بهذا النظام الفريد من نوعه في العالم القديم. ورغم إحراز أثينا قصب السبق في مجال الديمقراطية قد نعجب لو علمنا أنها ظلت منذ بداية عهدها وحتى القرن الخامس قبل الميلاد ترزح تحت ضغط نظم سياسية مستبدة ردحاً طويلاً من الزمن وحيث إننا لسنا هنا بصدد التعرض لتاريخ أثينا السياسي فسوف نكتفي بالقول بأن أثينا قد مرت بظروف سياسية عصيبة قبل أن تظفر بثمار الديمقراطية، وتستنشق نسائم الحرية. ولقد أهل هذا كله أثينا – إلى جانب زعامتها الأدبية لبلاد الإغريق – لأن تقود الأمة الإغريقية في صراعها الرهيب ضد امبراطورية الفرس، التي كان العالم القديم بأسره يخشى وقتئذ سطوتها وجبروتها. ولقد كان العالم القديم يشفق على بلاد الإغريق الضئيلة وهي تتصدى لجحاف الفرس وجيوشهم الجبارة وهي تجتاح ربوع الدويلات اليونانية، ومع ذلك فقد خرج الإغريق من هذه الحرب منتصرين بفضل زعامة أثينا الحرة، ووطنية أبنائها التي لا مثيل لها.

وكان انتصار الإغريق على الفرس قلباً للموازين الإستراتيجية القديمة للجيوش والحروب، ودفعة معنوية كبيرة فجّرت طاقات هائلة في فكر الأثينيين ومشاعرهم: فمن ناحية ارتفع الشعور بالعزة والكرامة في نفس كل أثيني، واعتقد

اعتقاداً جازماً بأن انتصاره على الفرس لم يكن انتصاراً عسكرياً بقدر ما كان انتصاراً سياسياً لنظامه الديمقراطي على نظام الفرس الأوتوقراطي (أي القائم على السلطة الفردية). ومن ناحية أخرى تأكدت زعامة أثينا للعالم الإغريقي بعد نجاحها في صد الغزو الفارسي الذي هدد بلاد الإغريق كلها.

لقد كان أثر هذه الحروب على الإغريق وعلى تاريخ العالم القديم كله يفوق كل تصور. ولم تكن الحروب الفارسية وحدها هي التي دفعت الفكر الإغريقي خطوات واسعة إلى الأمام، بل كان للنظام الديمقراطي الأثيني دور حاسم وفعال في هذا المجال، لأنه كان أفضل النظم السياسية وأمثلها لازدهار الثقافة والفكر خصوصاً الدراما التي بطبيعتها فن جماهيري يقوم على التذوق العريض لها، ويتوقف نجاحه على مدى صدق تعبيره عن جماهير الشعب بأسرها.

ومهما قيل في العصور الحديثة عن قصور النظام الديمقراطي الأثيني – إما عن سوء فهم وإما عن مغالطة متعمدة – فإن الحقيقة التي لا سبيل لإنكارها هي أن الديمقراطية الأثينية قد أثمرت في جميع المجالات وبوجه خاص في المسرح الإغريقي العظيم الذي كان لها الفضل الأكبر في خلقه وازدهاره، وهو مسرح تفاعل مع الجماهير، وعبر عن آمالها، وعالج مشاكلها الاجتماعية وعقائدها أصدق معالجة. ولكن ما الذي حققه النظام الديمقراطي في أثينا للدراما بخلاف تشجيعها ورعايتها ونشرها بين الجماهير؟ الحق أن هذا النظام السياسي في جوهره تعبير صادق عن فكر من أنتجوه ثم طبقوه، فإذا كان منتجوه هم أنفسهم من أنتجوا الفن الدرامي فلا ريب أن العقلية التي ابتكرت النظام الديمقراطي – وهو عبارة عن دراما السياسة إن جاز لنا هذا التعبير – كانت قادرة أيضاً وبنفس المهارة على ابتكار الدراما. إن الفردية في السياسة لا تتيح أمام الشعب سوى رأي واحد ونظرة واحدة قد تكون قاصرة مهما سمت وعلا شأن صاحبها، ولكن اشتراك الشعب في الحكم كفيل بإبراز أكثر من وجهة نظر كلها عادلة وصائبة يتم الخيار بين أفضلها. لا مجال للاختيار في النظام الفردي، ولا فرصة للمفاضلة والاختيار، كذلك الدراما بثنائيتها تهيئ الفرصة لرؤية الموقف الواحد من وجهتي نظر مختلفتين، قد تكون كل منهما صائبة في نظر صاحبها، ولكن المشاهد يعرف من خلالهما أين تكمن الحقيقة.[1]

---

[1] – المرجع السابق، ص 5-6

3- الروح الإغريقية:

أو الاستعداد الفطري، حيث أن الدراما لم تولد بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس Homeros، أول نتاج للفكر الإغريقي وصل إلينا ، فرغم أن هذه الأشعار تعرف باسم (الملاحم)، والملحمة طراز أدبي قوامه السرد والرواية حيث أن المضمون يتفق مع ذلك، إلا أننا مع ذلك نجد أن مشاهد الحوار (الديالوج) تحتل الجانب الأكبر من هذه الملاحم بحيث تقف جنباً إلى جنب مع السرد القصصي.

ولما كان الحوار هو وسيلة، وعن طريقه تتضح معالمها وتتطور أحداثها – فإنه يمكننا القول بأن العقلية الإغريقية منذ أطوارها الأولى كانت بطبيعتها تميل إلى التعبير الدرامي.

ولم يكن الأدب وحده هو الذي تميز بهذه الصفة، بل اتسمت بها أيضاً الفلسفة. كذلك فإن الأساطير الإغريقية التي كانت تعبيراً تلقائياً عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجهاً لوجه – تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي، ومخطئ من يظن وهو يطالع هذه الأساطير أنها ترهات، أو شطحات خيال جامح، أو قصص ساذج، لأنها في الحقيقة تتضمن مغزىً فلسفياً عميقاً، وتخفي بين ثناياها فكراً متبلوراً ناضجاً. ولقد كانت هذه الأساطير معيناً لا ينضب، نهل منه كتاب الإغريق بلا استثناء، ومادةً خاماً صاغوا منها أدبهم الخالد وفلسفتهم التي بهرتنا و-لاتزال- بما تحوي من فكر سامٍ وحكمة بالغة.فإذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة، فلا ينبغي علينا أن ننسى أن قدراً كبيراً من هذا الفكر الدرامي كان كامناً في تلك الأساطير حتى نسج منها كُتَّاب المسرح أعمالهم المسرحية الخالدة.

فإذا انتقلنا إلى ميدان الفن التشكيلي وجدناه – أيضاً – يتسم بالديناميكية فمن منا لم يتعجب للحيوية وللحركة التي أضفاها المثَّال الإغريقي القديم على تماثيله ونحته؟ ومن منا لم يدهش للتفاصيل الدقيقة التي بثها الفنان الإغريقي في أعماله نتيجة لدراسته الدؤوب لحركة الجسم البشري وأوضاعه؟ حيث تمكن الفنان الإغريقي (في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد) من قواعد التشريح. ثم انتقل إلى جمال المرأة حيث اختلط المثل الأعلى بالدافع الجنسي. وأخيراً ارتفع الشكل الإنساني إلى مستوى التعبير عن الروح – الأسطورة، بل أصبح الفن نتيجة لهما . ولم

يعد الفن مكرساً للمعبد فقط، حيث يساعد على التقرب من الآلهة، بل أصبح مظهراً جمالياً وابداعياً انتشر على أفاريز الأبنية وتيجان الأعمدة وفي الملاعب والمسارح وفي داخل البيوت.

لقد أصبح للجمال قواعد ومقاييس تعتمد على مقاييس رياضية علمية.

إن التدقيق في النسب قاد الفنان الإغريقي إلى أعظم اكتشاف في الفن التشكيلي وهو (العمق)، وقد رافق ذلك بحث رياضي في الهندسة الفراغية. وهكذا كان العقل المساعد الأول على تنظيم التقنية الفنية. لقد حدد الإغريق بصورة دقيقة جداً المقاييس والنسب التي تساعد على التأليف والإيقاع، سواء أكان ذلك في تنفيذات مجردة كالمعابد، أو في تنفيذات تشبيهيه أو واقعية كالتماثيل.

ولم يعد الجمال نتيجة لما توحيه الفكرة الدينية أو الأسطورة، وأصبحت مهمة الفن، الجمال القائم على الوحدة وليس على الافتراق. وكانت هذه المبادئ أساساً لفن كلاسيكي ولفلسفة قائمة على (الإنسان) كعنصر جمالي، وكقدرة فكرية وكقياس لجميع الأشياء [1].

و إن تاريخ الفن سيذكر على الدوام أن الفنان الإغريقي كان أول من أضاف الحياة إلى التماثيل فجعلها تتحرك بعد أن كانت ساكنة. إن الحركة في الفن ترادف الحركة في الفكر، ولذلك فإن التعبير الدرامي كان موجوداً في الفن إلى جانب وجوده في الفكر، لأن الدراما حركة ديناميكية وليست ثباتاً أو جموداً.

4- العقل والروح:

قال (هايديجر Heidgger): " وريث تراث الإغريق هو الوارث لطريقتهم في التفكير "، والحق أن الوارث للفكر الإغريقي هو إنسان أخذ عنهم – بشكل أو بآخر- طريقتهم في طرح الأسئلة والاستيضاح، وإذا شئت فهو هذا الإنسان الذي ألف أن يسأل بصدد كل شيء: هذا الذي أمامنا، أو هذا الذي كان أمامنا ما هو؟ وهذا كله يقدنا إلى القول بأنه عندما نسأل عن الإنسان الإغريقي فإننا نجيب دون تردد: ((بأنه ذلك الإنسان الذي يأخذ يقودنا بالفكر الإغريقي، أو هو الإنسان الذي يفكر

[1] – د عفيف بهنسي: تاريخ الفن والعمارة، جامعة دمشق 1966 ص 117 – 118

بالطريقة الإغريقية، بغض النظر عن انتماءاته التاريخية، وأياً كانت الطريقة، وأياً كان الزمان الذي دخل فيه التراث الفكري الإغريقي إلى شجرة أسرته)).

الإنسان الإغريقي هو إنسان شعر في مرحلة من مراحل تاريخه بالحاجة الملحة للاستفسار عن الكائنات والأخلاق والمؤسسات. إنه إنسان سأل نفسه عن كل مخلوق اقترب منه واتصل به: ما هذا؟ فلقد تبدى له أنه أصبح من المستحيل عليه بعد الآن أن يتحرك ويعمل مع مخلوقات لم تعد بالنسبة إليه من المسلمات. وأن لا بد له من أن يضع لها تعريفاً ثابتاً وصورة مثلى إن هو أراد أن لا تفر الحقيقة من بين أصابعه.

من الأقوال الفلسفية اليونانية القديمة قول اناكساغوراس: "كل الأشياء كانت في فوضى حتى ظهر العقل وخلق النظام". وفي العالم القديم الذي كانت تحكمه اللاعقلانية، تحكمه القوى المجهولة المرعبة، حيث كان الإنسان تحت رحمة ما يجب ألا يحاول فهمه، ظهر اليونان وظهرت قاعدة العقل. إن الحقيقة الأساسية عن الإغريقي أنه مضطر أن يستخدم عقله.

لقد قال الكهنة القدامى هذا أقصى شيء وليس ثمة ما هو أبعد من ذلك لقد رسمنا حدوداً للتفكير. وقال الإغريق " كل الأشياء يجب أن تختبر وتوضع موضع تساؤل. فلا حدود للفكر. إنها لحقيقة كبيرة أننا مع الزمن لا نجد أثراً في معرفتنا الموثقة عن الإغريق لتلك الهيمنة على العقل من قبل الكهنة التي لعبت دوراً حاسماً في العالم القديم.

لقد احتفظ الإغريقي بدينه الشكلي في حيز واحد وكل شيء يجري في حيز آخر. إنه لم يذهب أبداً إلى الكاهن للإرشاد أو النصيحة. إن رغب أن يعرف كيف يربي أطفاله أو ما هي الحقيقة فإنه يذهب إلى سقراط، أو إلى السفسطائي العظيم بروتا غوراس، أو إلى معلم قواعد مثقف، ففكرة استشارة كاهن لم تكن واردة عنده. الكهنة يمكن أن يخبروه بالأوقات والأشكال المناسبة للأضاحي، ذلك كان عملهم الوحيد في كتاب القوانين الذي كتبه أفلاطون في سن متأخرة، وبروح من ردة الفعل على التمردات السابقة، ناقش كل موضوع الدين من دون إشارة واحدة إلى كاهن، وربما تنبغي الإشارة إلى ان ((القوانين)) لم تكتب لدولة مثالية، لنموذج سماوي، بل خاطب أفكار الإغريق تلك الأيام ومشاعرهم. كان الذين يمارسون فن معالجة المرض في العالم القديم سحرة وكهنة ينظمون ذلك في طقوس سحرية خاصة، وقد سمى

الإغريق معالجتهم ((الفيزيائيين)) أي أولئك الذين ينظمون بأساليب وفق أساليب الطبيعة وهذا مثال لاتجاه الفكر اليوناني، لانتقاله من القديم إلى الحديث، والعمل بأساليب الطبيعة بمعنى أن الإنسان قد لاحظ الحقائق الخارجية وفكر فيها، فقد استخدم قواه لا للهروب من العالم بل للتفكير فيه بعمق، وبالنسبة للإغريق كان العالم الخارجي حقيقياً، بل أكثر من ذلك كان مفيداً، لقد نظروا فيه باهتمام وعملت عقولهم فيما رأوه، وهذه هي الطريقة العلمية، لقد كان الإغريق أول العلماء وكل علم لا بد أن يرجع إليهم[1].

من هذا كله يمكن للمرء أن يستنتج أن الدراما في البيئة الإغريقية لم توجد مصادفة، ولم تنبت اعتباطاً، بل أوجدتها عوامل اجتماعية وسياسية وجغرافية ونفسية، وساعدت على ازدهارها ظروف مواتية تضافرت كلها كي تخلق مناخاً صالحاً ينبت فيه هذا الفن الأدبي الأصيل حتى يبلغ قمته عن طريق المسرح. لقد كانت الدراما كما دوَّنها كُتَّاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بمثابة تتويج لفكر الإغريق الدرامي الذي قطع منذ مولده على عهد هوميروس شوطاً طويلاً، لم يقَّدر لأي شعب أن يجاريه فيه، وظلت الدراما ابتكاراً إغريقياً خالصاً أنتجته العقلية الإغريقية بما توافر لها من عوامل لم يُتح مثلُها لأية أمة أخرى في العالم القديم، ومنذ العصر الذي شهد مولد الدراما حتى الآن لم يوجد فن آخر يمكن اعتباره بحق أصدق وسيلة للتعبير الذاتي والموضوعي معاً مثل الدراما، لأنها تجد هوىً في نفس كل إنسان، مثقفاً كان أو غير مثقف، صغيراً كان أو كبيراً، رجلاً كان أو امرأة[2].



---

[1] – أديث هاملتون: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة: حنَّا عبّود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص 31– 35.

[2] – د .محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 8

الفصل الثاني

الحياة في أثينا

مما ذكرنا سابقاً يتضح الطابع المدني للمسرح اليوناني بعامة وللتراجيديا بخاصة، فالمدينة هي التي أعطته جوهره، وحين نقول المدينة فإننا نعني (أثينا) المدينة — الدولة، البلدية، الأمة، المجتمع المغلق، العالم المنفتح.

تشمل دولة أثينا مقاطعة (أتيكا Attika). وكان سكان هذه المقاطعة يطلق عليهم جميعاً اسم (الأثينيين) ويتمتعون بحقوق المواطن الأثيني. تفيد كلمة (أتيكا) نفسها معنى (بلاد ساحلية)، وفي الحقيقة فإن هذه المقاطعة ليست سوى شبه جزيرة متقدمة داخل البحر ومجاورة لمعظم الأجزاء المهمة من العالم اليوناني، وبذلك فقد توفرت لها جميع الشروط اللازمة للسيادة الاقتصادية والسياسية والفكرية، ومن ثم كان وضع الطبقات بدوره متعادلاً متوازياً الأمر الذي مكن لقيام الديمقراطية.

ترتبط كل انجازات أثينا العظيمة في ميادين الحضارة والثقافة خلال العصر الكلاسيكي (القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد) باسم واحد من ألمع السياسيين، وأعني به بريكليس الذي ظل الأثينيون ينتخبونه واحداً من القادة العشرة طوال ثلاثين عاماً (من 467 إلى 438) باستثناء فترات قصيرة.

لقد توافق بلوغ الحضارة الأثينية قمة مجدها مع بلوغ النظام الديمقراطي فيها، على أيام زعيمها بريكليس قمة تطوره وكماله. وإذا أردنا معرفة الأسباب الحقيقية لتلك الحيوية الديناميكية التي يتصف بها أهل أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، فعلينا أن نجدها في نجاحهم الباهر في حقول المعرفة المختلفة وفي تجاربهم المستمرة. فإن الخبرة ذاتها التي اكتسبها مقتلع الحجارة ومهذبها، والخبرة التي تكدست عند العمال الآخرين الذين كانوا يعملون في بناء الهياكل والأبنية لم تكن لتقل عن القيمة التثقيفية للأعياد والمهرجانات التي كانت تقيمها الدولة أو المقاطعات الصغيرة. لأن ستين يوما من أيام السنة كانت تكرّس للاحتفال بهذه المناسبات، وكانت جوقات الغناء تتطلب خدمات ألفي شخص من الصبيان والرجال، فلم يكن أهل أثينا

مجرد جماعة من المتفرجين في المسارح التمثيلية، بل إنهم يشتركون اشتراكا فعليا في الاستمتاع بأدب حي، وفي فترة كان فيها الفنانون والكتاب من جميع أنحاء بلاد الإغريق يجتمعون في أثينا . ولكن أهم من هذا كله كان اشتراك المواطنين الأثينيين في تصريف شؤون حكومة إمبراطوريتهم الصغيرة اشتراكا تاما .

إنَّ الضريبة التي فرضتها أثينا على ملحقاتها في الإمبراطورية كانت تعين الجماهير على الاشتراك في أمور الحكومة والاحتفال بالأعياد وببناء المباني والهياكل، ولكن بما أن الأثينيين برهنوا في القرن التالي على أنهم يستطيعون أن يقوموا بهذه الأعباء المالية وحدهم، لا بل إنهم يزيدون من قيمة هذه الضريبة لكي يوفروا دفع النفقات لهذه الشؤون العامة بعد أن تقلص ظل الإمبراطورية، فقد وضح لهم أن هذه الضريبة التي كانوا يفرضونها على الأتباع لم تكن ضريبة حيوية لا يستغنى عنها . إلا أن قولنا هذا لا يعني أن هذه الضريبة لم توفر للناس كجماعات أن يشتركوا في هذه الاحتفالات، بل إنها كانت عاملا في ترسيخ هذه التقاليد وجعلها عرفا متبعا . نعم إن الرق أسفر عن قيام فئة تنعم بالتفرغ من الأعمال. غير أن الرق في بلاد الإغريق كان على مستوى بسيط محدود وليس كما كان في الإمبراطورية الرومانية وفي العهود التالية. ولكن الاستنتاج المحتم هو أن نجاح الأثينيين وتقدمهم كان يعزى إلى الرؤى البعيدة التي كان يراها الناس، وإلى الكد والجهد في العمل الذي كانوا يتولون القيام به، فإنهم على مر الأجيال، كانوا يجهدون باستمرار في سبيل توفير ديمقراطية أكثر شعبية، وقد تم لهم تحقيق هذه الديمقراطية في الوقت الذي انتصرت فيه أثينا في حروبها وفي إنشائها إمبراطورية. أما حصة الأسد فكانت من نصيب رجال أثينا، فقد كان العصر عصر الرجال وعلى مستوى أوسع بكثير مما كان عليه في القرن السابق والقرن الذي تلاه.

أما النساء المحصنات فكن يلازمن بيوتهن ولم يكن يخرن إلى الخارج إلا في المآتم والأعراس والأعياد . أما في مجتمع الرجل فقد كانت النساء المثقفات تظهر في صحبة الرجال. وقد كن يعرفن بالصواحب أو الرفيقات وكن من خارج أثينا كما كانت مثلا صاحبة بركليس (اسبازيا) الشهيرة التي جاءت من ميلتوس في أسيا الصغرى.[1]

---

[1] تشارلز الكسندر روبنس: أثينا في عصر بريكليس،

ترجمة د . أنيس فريحة، مكتبة لبنان، ص 159 – 161 .

ولم يكن الأثينيون يرون في اتصال الشبان بالخليلات شيئًا من العار، ولقد كان في وسع المتزوجين أنفسهم أن يبسطوا حمايتهم علة تلك الخليلات، ولا ينالهم لهذا السبب عقاب أخلاقي أكثر من تأنيب زوجاتهم في بيوتهم، وشيء قليل من سوء السمعة في المدينة. وكانت أثينا تعترف بالبغاء رسمياً وتفرض ضريبة على البغايا، وأصبح العهر في أثينا، كما أصبح في معظم المدن اليونانية مهنة كثيرة الرواد.[1]

كانت الأسرة اليونانية تتكون من الأب والأم والأولاد والعبيد. وقد بقيت هذه الأسرة إلى آخر تاريخ اليونان أقوى الأنظمة في الحضارة اليونانية لأنها كانت وحدة الإنتاج الاقتصادي وأداته في الزراعة والصناعة. وكان للأب في أتيكا سلطان واسع ولكنه اقل من سلطان الأب في روما. فقد كان في وسعه أن يعرِّض الطفل الحديث الولادة للموت، ويبيع عمل أولاده القاصرين وبناته غير المتزوجات، ويزوج بناته لمن يشاء. ولكن القانون الأثيني لم يكن يجيز له أن يبيع أبناءه أنفسهم، وكان كل ولد من أولاده إذا تزوج يخرج عن سلطان أبيه، وينشئ لنفسه بيتاً خاصاً ويصبح مستقلاً في المجتمع[2].

وكان ينتظر من كل مواطن أثيني أن يكون له أبناء، وقد اجتمعت قوى الدين والملكية والدولة، كلها لمقاومة العقم. فإذا لم يكن للأسرة أبناء من نسلها كان التبني هو العادة المتبعة. ويكاد فلاسفة اليونان يُجمعون على تحبيذ تحديد النسل.

أنشأت أثينا ساحات للألعاب ومدارس للرياضة، ولكن المدينة لم يكن فيها مدارس عامة أو جامعة تديرها الدولة، بل ظل التعليم فيها في أيدي الأفراد. وكان المدرسون المحترفون ينشؤون مدارسهم الخاصة يُرسل إليها الأبناء الأحرار في سن السادسة، وكان التلميذ يبقى قي المدرسة حتى يبلغ الرابعة عشرة من عمره أو السادسة عشرة إن كان من أبناء الأغنياء. وكان المدرس يدرِّس كل المواد، ويعنى بالأخلاق كما يُعنى بالعقول ويستعمل النعال للتأديب. وكان منهج الدراسة ينقسم ثلاثة أقسام: الكتابة والموسيقى والألعاب الرياضية. وأضاف المجددون أيام أرسطو إلى هذا المنهج: الرسم والتصوير. وكانت الكتابة تشمل القراءة والحساب، وكانوا

---

[1] ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثاني (حياة اليونان)، ص 103.

[2] – نفس المرجع، ص 131

يستعملون الحروف لا الأرقام، أما البنات فكن يدرسن في منازلهن وكان تعليمهن يقتصر في الغالب على تدبير المنزل والغزل والنسيج والقراءة والكتابة والحساب، ويقوم بالتعليم الأمهات. هذا بالإضافة إلى التطريز والرقص والغناء والموسيقى.

وكان الرجال يتعلمون على يد علماء البلاغة والسوفسطائيين يلقنونهم فن الخطابة والعلوم والفلسفة والتاريخ. وكان هؤلاء المدرسون المستقلون يستأجرون قاعات للمحاضرات بالقرب من مدارس الألعاب الرياضية.

وإذا بلغ الأولاد سن السادسة عشرة، كان ينتظر منهم أن يعتنوا عناية خاصة بالتربية البدنية التي تعدهم بعض الإعداد إلى الأعمال الحربية، وكانت ألعابهم العادية نفسها تعدهم من طريق غير مباشر لهذا الغرض عينه، فقد كانوا يتدربون على الجري والقفز والمصارعة والصيد وقيادة العربات وقذف الحراب، وإذا بلغوا الثامنة عشرة من عمرهم بدأوا المرحلة الرابعة من مراحل الحياة وفيها ينخرطون في صفوف شبان أثينا المجندين المعروفة بمنظمات الشباب Epheboi وكانوا في هذه المرحلة يدربون على مدى عامين على أيدي مدربين على القيام بالواجبات العسكرية فكانوا يأكلون مجتمعين ويلبسون حللاً رسمية ذات روعة وبهاء ويخضعون لرقابة خلقية [1].

وكان الأساس الذي يقوم عليه صرح هذه الديمقراطية وهذه الثقافة هو إنتاج الطعام والثروة وتوزيعها بين الناس. وعماد المجتمع كله هو الفلاح أفقر الناس وألزمهم له. ولقد كان الفلاح – على الأقل في أتيكا – يعرف حقوقه السياسية ذلك أن المواطنين وحدهم هم الذين كانوا يحق لهم أن يمتلكوا الأرض، وكان الفلاحون جميعهم تقريباً يمتلكون الأرض التي يفلحونها.

وتربة أتيكا غير خصبة، فثلث مساحتها غير صالحة للزراعة، وقليلة الأمطار والموارد المائية، وكانت الحدائق والغياض المحيطة بأثينا تستفيد من مجاري المدينة التي كانت تصب كلها في مجرى كبير متصل بخزان عام خارج (ديبلون) ثم يُنقل ماؤها من هذا الخزان إلى قناة ثم إلى وادي نهر سفسوس. وكانوا يحرثون ويبذرون الحب في فترة الخريف القصيرة، وكان موسم جني الحبوب يحل في مايو، وأما فصل الصيف الجاف فكان موسم الاستعداد والراحة. ومع هذه العناية فإن أرض أتيكا تنتج من الحبوب ما يكفي ربع سكانها فقط، ولولا الطعام المستورد من الخارج لهلكت أثينا

[1] – المرجع السابق، ص 83 – 84

جوعاً، وكان هذا هو الذي دفعها إلى الاستعمار وأوجب عليها أن تنشئ أسطولاً قوياً تسيطر به على البحار. وحاول الريف أن يستعيض عن محصوله الضئيل من الحبوب بمحصول موفور من الزيتون والعنب، فدُورّجت جوانب التلال وأجريت لها المياه. وكانت أشجار الزيتون تغطي كثيراً من الأراضي في بلاد اليونان في أيام بريكليس. ولكن الفضل في نقل أشجار الزيتون يعود إلى بيزاستراتوس وصولون. ولقد كان اتلاف البساتين في حرب البليونيز من الأسباب التي أدت إلى اضمحلال أثينا .

وقد بلغ من عظيم شأنه في أيام بريكلس أن احتكرت الدولة تصديره وإن ابتاعت به وبالنبيذ ما كانت تضطر إلى استيراده من الحبوب وكانت تحرم تصدير التين. ولم تكن تربية الماشية مورداً للطعام خليقاً بالذكر، وكانت الخيول تُربى لتستخدم في السباق، والأغنام لتؤخذ منها الأصواف، والبغال والحمير للنقل، أما الخنازير فكانت تربى بكثرة ليؤكل لحمها ، وكانوا يعنون بتربية النحل. وكان اللحم من مواد الترف لا يأكله الفقراء إلا في أيام الأعياد . أما السمك فكان طعاماً عادياً ومتعة في آن واحد . وكان الفقير يبتاعه مملحاً ومجففاً، والغني يستمتع به طازجاً . وكانت الحبوب تؤكل سليقة وخبزاً وكعكاً وكثيراً ما كانت تُخلط بعسل النحل. وكانت الفاكهة قليلة، ولم يكن البرتقال والليمون من الفاكهة المعروفة. وكان كل شيء تقريباً يُطهى ويجهز بنار زيت الزيتون، وما من دار كانت تخلو من النبيذ . وكانوا يحتفظون في الأرض بالثلج والجليد الطبيعيين ليبردوا بهما النبيذ في أشهر القيظ، وكانوا يعرفون الجعة في عصر بريكليس. واليوناني بوجه عام مقتصد في طعامه يُقنع بوجبتين في اليوم.

كانت أرض أتيكا تنتج المعادن والوقود كما تنتج الطعام وقد عريت الغابات والتلال القريبة من المدن لكثرة ما قُطع من أشجارها للوقود والبناء. كانت الأرض غنية بالرخام والحديد والفضة والرصاص. وكانت هذه المناجم أكثر ما تعتمد عليه الحكومة، ولم يكن يقوم بالعمل فيها سوى العبيد ، وكانت الحكومة تؤجر المناجم مقابل جزء من 24 جزءاً من غلتها في العام وكان عدد العبيد في المنجم يبلغ أحياناً عشرين ألفاً وكان منهم المشرفون عليهم والمهندسون. وكانوا يعملون في نوبات تطول كل منها إلى عشر ساعات. ولم يكن العمل ينقطع ليلاً أو نهاراً، فإذا ما تباطأ العبد أو استراح، ألهب المشرف عليه ظهره بالسوط، وإن حاول الهرب صفّد بالأغلال، وإذا هرب وأُلقي القبض عليه كويت جبهته بالحديد المحمى. وكان العبيد يعملون في

المناجم الضيقة بالأزاميل والمطرقة وهم جاثون على ركبهم أو منبطحون على بطونهم، أو مستلقون على ظهورهم. وكانت الأرباح التي تُجنى غاية في الضخامة، وقد أصبحت خزانة أثينا بسببه تعتمد كل الاعتماد على المناجم، ولما نضب معين المناجم في القرن الرابع كان نضوبها أحد العوامل الكثيرة في اضمحلال أثينا، وذلك لأن أرض أتيكا ليس فيها معدن ثمين غير الفضة[1].

وإذا أنتج الفرد أو الأسرة أو المدينة أكثر من حاجته أو حاجتها، نشأت التجارة، ومع صعوبات النقل والمواصلات البرية والبحرية بالإضافة إلى اختلاف وسائط التبادل بين المدن والدول، واختلاف آخر في الموازين والمقاييس والمكاييل فقد عمل اليونان في التجارة البرية والبحرية على نطاق واسع مضطرين لذلك لحاجتهم إلى منتجات المدن والدول المجاورة ولقلة منتجاتهم الغذائية. انتقلت أثينا من الاقتصاد المنزلي إلى الاقتصاد الحضري ثم إلى الاقتصاد الدولي، واستطاع الأسطول الأثيني أن يطهّر البحر من القراصنة وازدهرت التجارة من عام 480 إلى عام 430 وكان التجار يحملون من (بيرية) ما تنتجه حقول أتيكا وحوانيتها من الخمور وزيت الزيتون والصوف والمعادن والرخام والخزف والأسلحة، ويأتون إلى (بيرية) بالحبوب من آسيا الصغرى وسوريا ومصر وايطاليا وصقلية، وبالفاكهة والجبن من صقيلية وفينيقية وباللحوم من فينيقية وإيطاليا والسمك من البحر الأسود والنحاس من قبرص والقصدير من بريطانيا والخشب من تراكية وقبرص والأقمشة من بلاد الشرق والزجاج من مصر.

ولم تكن المستعمرات أسواقاً فحسب بل كانت فوق ذلك وكالات شحن ترسل البضائع الأثينية إلى الداخل. وهذه التجارة هي التي جلبت الرخاء لأثينا وكانت مع خراج مستعمراتها عماد رقيها الثقافي، وذلك أن التجار الذين كانوا ينتقلون مع بضائعهم إلى جميع بقاع البحر المتوسط كانوا يعودون إليها بنظرات إلى الحياة تختلف عن نظراتهم قبل خرجهم من بلدهم، وبعقول متفتحة وكانوا يأتون بأفكار وأساليب جديدة، يحطمون بها القيود القديمة والخمول القديم. وفي أثينا التقى الشرق بالغرب، وبفضل هذا الالتقاء خرج كلاهما من أساليبه المألوفة العتيدة، وفقدت الأساطير

---

[1] – المرجع السابق، ص 49.

القديمة سيطرتها على نفوس الناس وزاد الفراغ، وشُجّع البحث ونشأ العلم والفلسفة، وأصبحت أثينا أكثر مدن زمانها حيوية ونشاطاً[1].

إنّ الذين يقومون بالعمل في الريف هم المواطنون: أسرهم وعمال أحرار مأجورين أما في أثينا نفسها فكان يعمل المواطنون وبعض العتقاء ويؤدي الكثير منه الغرباء المهاجرون ويؤدي معظمه الأرقاء. ويكاد أصحاب الحوانيت والصناع والتجار ورجال المصارف أن يكونوا كلهم من الطبقات التي ليس لها حق الانتخاب. وكان أهل المدينة ينظرون بعين الاحتقار إلى العمل اليدوي، ولا يؤدون منه إلا القليل الذي لا بد له من أداءه، لأن العمل لكسب العيش كان في اعتقادهم يحط من قدر صاحبه، بل إن الأعمال المهنية، وتعليم الموسيقى والنحت والتصوير كان في نظر الكثيرين من اليونان مهنة دنيئة.

وكان ينظر إلى التجارة هذه النظرة نفسها، فكان اليوناني الأرستقراطي النزعة أو الفيلسوف لا يعدها إلا وسيلة لجمع المال مع إلحاق الأذى بمن يجمع منهم. ويقول اليوناني: إن الحر يجب أن يتحرر من الواجبات الاقتصادية وأن عليه أن يستخدم العبيد وغيرهم من الناس ليعتنوا بشؤونه المادية. وهذا التحرر هو الذي يترك له الوقت للقيام بأعباء الحكم والحرب والأدب والفلسفة، فإذا لم توجد هذه الطبقة المتفرغة لهذه الشؤون، لم يوجد، كما يرى اليوناني، ذوق راق، ومن يكون في البلاد لن يشجع الفنون، ولن تقوم للحضارة قائمة على الاطلاق. وكان الغرباء الأحرار هم الذين يؤدون في أثينا معظم الأعمال ذات الصلة التاريخية بالطبقة الوسطى. فكان منهم رجال المهن والتجار والمقاولون والصناع والمديرون للأعمال التجارية والصناعية وأصحاب الحوانيت... الخ.

وقد استقر هؤلاء في أثينا لأنهم وجدوا فيها، بعد تجوالهم في البلاد الأخرى، ما ينشدونه من الحرية الاقتصادية وفرص الحياة والحافز على العمل وبذل الجهود، وهذه أهم في نظرهم من الانتخاب. ولذلك كانت أهم الأعمال الصناعية – خارج نطاق التعدين – ملكاً لهؤلاء الغرباء الأحرار. وكان في أثينا سوق يقف فيه العبيد متأهبين لأن يفحص عنهم وهم مجردون من الثياب وأن يساوم على شرائهم في أي وقت من الأوقات.

---

[1] – المرجع السابق، ص 54 – 60

وكانوا يشترون إما لاستخدامهم في العمل مباشرة، أو لاستثمارهم، فقد كان أهل أثينا يجدون من الأعمال المربحة أن يبتاعوا العبيد ثم يؤجروهم للعمل في البيوت أو المناجم أو المصانع، وكانت أرباحهم من هذا تصل إلى (33٪)، وكان أفقر المواطنين يمتلك عبداً أو عبدين. وكان عددهم في بيوت الأغنياء يصل أحياناً إلى خمسين. أما في الريف فكانوا قليلي العدد، ولم يكن الأهلون في شمالي البلاد وفي معظم البيلوبونيز في حاجة إلى العبيد لاستغنائهم عنهم برقيق أبيض. وكان العبيد في كورنثه وميجارا وأثينا يؤدون معظم الأعمال اليدوية الشاقة، كما كانت الجواري يقمن بمعظم الأعمال المنزلية المجهدة. وكان العبيد يقومون بجزء كبير من الأعمال الكتابية ومعظم أعمال الصناعة والتجارة والشؤون المالية ولم يكن هناك عبيد علماء. وقلما كان يسمح للعبد بأن يكون له أبناء لأن شراء العبد كان أرخص من تربيته. وكان هؤلاء يعاملون بقسوة، وكان يُعفون من الضرائب ومن الخدمة العسكرية. ومع هذا فإن ضمائر الأثينيين لم تكن ترتاح إلى وجود الرق في بلدهم[1].

وها هو ذا أفلاطون يندد باستعباد الإنسان، ولكنه كان يقر الاسترقاق بحجة أن لبعض الناس عقولاً ممتازة. وينظر أرسطو إلى العبد على أنه آلة بشرية.

إننا إذا استثنينا عدداً قليلاً من العائلات الغنية نجد أنه لم يكن في أثينا القديمة هذا التفاوت الظاهر بين الغنى الفاحش والفقر المدقع الذي نعهده في يومنا هذا.

ولم تكن الحياة حياة بدائية بسيطة فحسب، وإنما كانت خالية من تعقيدات الحياة الحاضرة. فقد كان العرف يقضي أن يكون حجم البيت صغيراً، لأن المدن الإغريقية ذاتها كانت في بادئ الأمر مدناً صغيرة، والبيوت فيها مزدحمة متلاصقة ضمن أسوار تحيط بها وذلك لسهولة رد العدو عنها. حتى أنه بعد أن كبرت المدن واتسعت، وبعد أن أصبحت هضبة الأكروبوليس ملجأ لا يكفي السكان للجوء إليه زمن الخطر، بل أصبحت مزاراً فيه هياكل للآلهة، وبالرغم من أن أسوار المدن اتسعت فان حجم البيت الإغريقي، حسب العرف، ظل صغيراً. ولم يكن المواطن الإغريقي يجرؤ أن يظهر بمظهر الغنى والترف خشية الحسد، تلك الصفة التي كان الإغريقي يتميز بها. فقد كان كل إغريقي ينظر إلى جاره نظرة ريبة وحذر. وفضلاً عن هذا كله فإن مناخ

---

[1] – المرجع السابق، ص 62 – 69

البلاد الدافئ يدعو السكان لقضاء أكثر أوقاتهم خارج البيوت، وكانت روح الرجولة في ذلك العهد تدفع الرجل إلى أن ينظر إلى البيت على أنه مجرد مأوى أو مسكن يبيت فيه لاعتباره حرماً للعائلة. يقول أرسطو:"يجتمع الناس في المدينة لكي يقيموا بها ولكي ينعموا بطيب العيش " ومع أنه كان يتكلم عن المدينة في عمومها، فلا بد أن وطنه أثينا كان في خاطره. ولا بد أن أرسطو لم يقصد بتعبيره ((الحياة الطيبة)) الراحة الجسمانية والمتاع المادي، فقد لاحظ زائر يوناني: ((أن الطريق إلى أثينا طريق يدخل السرور على القلب، فهو يخترق حقولاً مزروعة من أوله إلى آخره. أما المدينة فلا تسقط عليها الأمطار، وتعاني في نقص المياه. والشوارع ليست إلا أزقة عتيقة يائسة، ومنازلها متواضعة قليلها حسن. وحين يصل الغريب إليها لأول مرة لا يكاد يصدق أن هذه هي أثينا التي طالما سمع عنها)).

الواقع أن أثينا كانت تجهل المرافق الصحية التي تمتعت بها مدينة (أور) السومرية أو مدينة (هاربا) الهندية قبلها بألفي عام. وكانت بيوتها تشاد باللبن مع أسقف من القرميد أو حتى من الطين والقش. ولم تكن الشوارع مرصوفة فكان الضيق منها يتحول إلى طين في الربيع وتراب في الصيف. ولم تكن نيران الفحم النباتي بقادرة على محو لسعة الشتاء تماماً، وكانت البيوت الصغيرة المشيدة من طابق واحد تصبح أشبه بالأفران في الصيف.

كان الأثينيون يشيدون بيوتهم الطينية على جوانب أسواقهم الضيقة المعوجة، فكان منظر تلك الأسواق، لدى المارة، منظراً كئيباً. وكان صحن الدار الطلق مركزاً تقضي العائلة فيه أكثر أوقاتها، وإذا كان للبيت طبقة ثانية فإنها كانت تخصص لغرف النوم. وكانت الكراسي والمناضد وسائر أثاث البيت تتمشى في أشكالها وأحجامها مع بساطة العيش، لأن الإغريقي لم يبال بتطوير تلك الحاجات الضرورية والاهتمام بجمالها، إذا كان يهدف أولاً إلى الناحية النفعية فيها، ثم إلى جمال أشكالها. لذا لم يرَ موجباً لتطويرها. وهذا يصدق أيضاً على الزي في اللباس، فقد كان ثوب الرجل الإغريقي، على مدى أجيال عديدة، ثوباً قصيراً عريضاً مصنوعاً من الصوف.

كان الأكروبول قبل أن يصبح متحفاً لفن الرخام (وهو أجمل متحف من نوعه في العالم) مصدراً لحياة الأثيني ومصدر خصوصية هذه الحياة ومعناها. ففي أهم

مهرجانـات المدينـة (الباناثينيـا) Panathenea [1]كـان الأثينيـون يتوجهـون في موكـب يصعد متعرجاً على منحدرات الأكروبول حيث كانوا يتجمعون لتقديم هداياهم للربـة أثينا . وأفلحت مواسم الابتهاج والسرور والمهرجانات الجماعية في جعل الناس يتلاقون بمدينتهم ويتعلق بعضهم ببعض بمثل ما شحذت فيهم (الإكليزيا) أي ((الجمعية الشعبية))، حاسة المشاركة السياسية.

فالآلهة والجبل المقدس والكهوف والينابيع والمزارات ربطت الأكروبول بسحر الماضي النيوليتي وشعائره. وكذلك فإن الساحة حيث ((السوق)) وحيث يتجمع الناس، هي توكيد لبقاء ((ميدان القرية)) واستمراره، أو إذا توخينا الدقة فهي بقاء لتلك الساحة الدائرية المكشوفة التي كان يتلاقى فيها القرويون، يعرض البعض منهم سلعهم. إن السوق تأتي في المرتبة الثانية بالنسبة للمهمة التي يقوم بها مكان التجمع حيث يلتقي سكان البلدة، في حين يجلس المسنون على الأحجار المصقولة في وسط الدائرة المقدسة للقضاء في أمر قروي (مذنب مثلاً). ثم غلب السوق على ملتقى المدينة. ومما لا شك فيه أن تداول الأفكار والشائعات قد سار جنباً إلى جنب مع تبادل السلع. فقد كانت الساحة أشد عناصر المدينة حيوية، وكان الميدان المتسع يموج بالحركة. فبين النافورة والمقاعد الطويلة المغطاة بالسيراميك يتنافس بائع السجق وصانع الفضة على موضع. وعلى الدرجات بين سوق السمك والمعبد أوقف سقراط (القبيادس) ليتحدثا عن ((الأشكال المختلفة للفضيلة)) — ولكي يهرب من زوجته أيضاً. ويعلون صوت شرذمة تتجادل في أمر الحرية في اسبارطة مع اقتراب صبيين يعزفان على الناي. وهذا فلاح وحماره يزاحمان أفلاطون الذي تريث يتأمل نجاراً يقوم بعمله في مكانه المكشوف[2] ، وإذا أراد الأثيني معرفة الوقت من النهار فإنه كان ينظر إلى ساعات الماء أو الساعات الزوالية المقامة هنا وهناك.

---

[1] – عيد الآلهة أثينا بالاس وهو عيد قديم يرجع إلى منتصف القرن السادس قبل الميلاد 566 ق.م يقام مرة كل أربع سنوات، وتقام أثناء الاحتفالات مواكب ومباريات رياضية ومباريات شعرية. وينظّم هذه المهرجانات فريق من رجال الدين. أما الذين اشرفوا على تنظيم الأعياد الكبرى اعتباراً م القرن الخامس فهم أعضاء المجلس الاستشاري (البولي) والمشرفون على مالية المعبودة أثينا بالاس.

[2] – كافين رايلي: الغرب والعالم، الجزء الأول، ترجمة عبد الوهاب المسيري، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1985،103-105.

إنّ المرء ليعجز عن تصوير حياة مدنية أكثر بساطة من حياة الإغريقي، ولكن الإغريقي معروف بقدرته على الدمج بين الحياة البسيطة والتفكير الرفيع.

إنّ تاريخ أوربا يبدأ بالشعب الإغريقي الذي لم يكن في تاريخه القديم شيء يشبه المآثر والمفاخر التي نعهدها في هذه الفترة من الزمن.



الفصل الثالث

الأدب اليوناني القديم

الملاحم:

أقدم الآثار الأدبية المعروفة في بلاد اليونان هي مجموعة القصائد أو الملاحم التي نظمها هوميروس، بيد أنه من المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التي تتغنى بأمجاد الآلهة والتي كانت تلقى أو تنشد في الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون، أو بالأحرى اسطوريون، إذ لا نعرف عنهم سوى أسماءهم مثل:(اورينوس وموسايوس وايوملبوس). والجدير بالذكر أن أول المسابقات الشعرية التي كانت تقام في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية، وتركزت في (دلفي) – مركز العبادة القديم – ومن ثم كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مُغني المعبد أو منشده الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة.

المهم أنه كانت هناك أشعار تُنشد قبل الحرب الطروادية، وهي أشعار تركت بصماتها على الملاحم التي نُظمت لتروي أحداث هذه الحرب[1].

تشير كلمة ((ملحمة)) (Epic) إلى القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد، والتي كثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح. وتشير كلمة ((ملحمى)) إلى كل ما هو بطولي يتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال.

ولعل أول ما يميز الملحمة هو ذلك التنوع الهائل والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها. بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنباً إلى جنب مع الأسطورة والحكاية الخرافية والقصص والروايات المتعلقة بأعمال لبطولة والتي لا تخلو من

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً، عالم المعرفة، الكويت، 1984 ص 16

المبالغة والتهويل، وذلك فضلاً عن بعض القصص ذات الطابع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد، بل بعض الآراء والخطرات الفلسفية والأخلاقية وغير ذلك.

و في كل ملحمة من الملاحم الكبرى حدث ملحمي رئيسي بسيط يمكن تلخيصه في عبارة واحدة، ولكن الشاعر ينطلق إلى مجالات أخرى واسعة ومتنوعة مما يضفي على ذلك الحدث كثيراً من الغنى والثراء والعمق. فالحدث الملحمي في إلياذة هوميروس مثلاً هو ((غضب اخيلليوس)) لمقتل صديقه باتروكلوس في الحرب الطروادية ورغبته في الانتقام له. والحدث الملحمي في الأوديسيا هو ((الرجل)) أوديسيوس ورحلته الشاقة لاسترداد زوجته. ولذا فإن أول كلمة في الإلياذة هي ((الغضب)) إذ يبدأ هوميروس ملحمته بالاشارة إلى هذا الغضب بقوله في البيت الأول: ((غنّي يا ربة الشعر غضبة آخيليوس بن بيلوس المدمرة))، كما أن أول كلمة في الأوديسيا هي ((الرجل)) حيث يقول هوميروس في البيت الأول منها: ((غنّي يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذي هام يجوب في الآفاق بعد دمَّرَ مدينة طروادة المقدسة)).

ويمكن القول بوجه عام إن ما يميز القصيدة الملحمية في هذا الصدد هو ذلك الاندفاع أو التدفق الهائل في سرد القصة، بحيث يسيطر ذلك التدفق والذي يدل على وجود عقل بارع خلاق يتصور العمل كوحدة كلية متكاملة، ويوجه الأجزاء المختلفة بطريقة دقيقة محكمة ويضفي على ذلك كله مسحة من الجمال والروعة بما يستخدمه من تشبيهات ومحسنات لفظية وأوصاف ونعوت تساعد على توضيح الفكرة وتعميقها.

ومن خصائص الملحمة أيضاً المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة. ويتمثل ذلك من ناحية في شخصية البطل ذاته الذي كثيراً ما يكون قد جاء نتيجة تزاوج أم من البشر وأب من الأرباب أو الكائنات غير البشرية، أي أنه يدخل في تكوين البطل عنصر غير بشري. والأمثلة على ذلك كثيرة، من ذلك مثلاً جلجامش بطل الملحمة السومرية الشهيرة، انحدر من أصل إلهي أو هو يجمع بين العنصرين البشري (حوالي الثلث) والإلهي (حوالي الثلثين) ولذا كان يتمتع بكثير من القدرات الخارقة والقوى الإعجازية.

كما يتمثل من الناحية الأخرى في تدخل هذه القوى الإعجازية في سير الأحداث وتوجيهها والمشاركة فيها في بعض الأحيان كما هو الحال في الملاحم

الكلاسيكية ففي الإلياذة نجد الآلهة والربات تنقسم فيما بينها بالنسبة للحرب الطروادية، ويناصر كل منها أحد الفريقين المتحاربين وتتصرف كما لو كانت من البشر.

وبالمثل كانت الإلهة أو الربة (أثينا) تتدخل بكثرة وبشكل سافر في كثير من المواقف التي تسجلها الأوديسيا.

لقد لاحظ أكثر من باحث أوجه الشبه بين ملحمة الإلياذة اليونانية وملحمة جلجامش السومرية الأصل. ومثال ذلك الزيارة التي قام بها (اوديسيوس) للعالم الآخر، فهذا المشهد مستعار من زيارة (انكيدو) صديق جلجامش لعالم الموتى. وتذكرنا فكرة القيام بحملة حربية للظفر بعروس جميلة أو استعادتها الواردة في الإلياذة بنفس الفكرة الواردة في ملحمة (كرت) الكنعانية – الفينيقية. كما أن بعض الشخصيات والمواقف والتعابير في الأدب الأوجارتي تنم عن تأثر الأساطير اليونانية بها. ونلتقي بفكرة البطل الذي تحطمت سفنه وغرق كل من معه إلا هو، وهي قصة اوديسيوس (في الأوديسيا اليونانية)، نلتقي بها قبل ذلك في القصة المصرية المسماة بقصة (الملاح الذي نجا من الغرق) التي ترجع إلى ما قبل 2000 ق. م. ولا يمكن أن تكون كل هذه المتشابهات وليدة الصدفة وحدها. لقد تأثرت القصص والأساطير اليونانية تأثراً ملحوظاً بقصص واساطير الشرق القديم واقتبست م أدب السومريين والبابليين والفينيقيين والحيثيين[1].

ومهما اختلفت الآراء حول شخصية مؤلف هاتين الملحمتين ومولده وسيرته وتحديد العصر الذي عاش فيه ومدى علاقته بالأحداث التي تتناولها الملحمتان ومدى ما أسهم به في سبيل إخراجهما إلى حيّز الوجود، مهما اختلفت الآراء وتعددت فإن هناك حقيقة واحدة هي وجود درتين رائعتين تزداد قيمتهما على مدى الأجيال، وهما أجمل أثر في تاريخ الآداب العالمية.

إن هوميروس قد جمع الأخبار والقصص والأساطير عن العصور الماضية واستخلص منها صورة حية ضمنها – دون أن يشعر – تصورات عصره عن الآلهة والبشر، ولكنها تمثل لنا في الوقت نفسه الماضي البعيد، فهو يصف لنا حياة البشر في

---

[1] – د. عبد اللطيف أحمد علي: التاريخ اليوناني (العصر الهيلادي)، دار النهضة العربية، بيروت، الجزء الأول، ص 183–184

عصر البرونز رغم أنه كان يعيش في عصر الحديد . وهو يعرض علينا مشاهد الرقص في (كنوسوس) عاصمة كريت، رغم أن هذا القصر كان قد أصبح أطلالاً منذ مئات السنين. ولهذه الغاية استعان هوميروس بالقصص والأساطير والقصائد القديمة ونقلها كما هي بعد تحوير بسيط.

لقد أثبتت التنقيبات الأثرية أن مدينة طروادة المشار إليها في الإلياذة هي مدينة طروادة السابعة التي دُمرت عام 1200 ق.م على يد شعوب البحر.

وكما أثبتت الشواهد التاريخية والأثرية قيام مدينة طروادة، فقد أثبتت أيضاً قيام حرب طاحنة بين تلك المدينة وبين جيرانها من الشعوب الآسيوية والأوربية وأنه من السهل أن نحدد هجوم اليونانيين على طروادة في الفترة التي شاهدت تحركات أو هجرات الشعوب وهي حركة الهجرة الكبرى الثانية للشعوب الهندية – الأوربية التي تدفقت قبيل عام 1200 من حوض الدانوب الأوسط، واندفعت إلى الشرق والغرب والجنوب، وأحدثت اضطراباً شديداً في كل منطقة شرق البحر المتوسط، وبدلت الصورة الاتنولوجية للعالم القديم [1].

فقد هاجمت شعوب البحر مصر مرتين: في عام 1221 ق.م مرة، وفي عام 1990 ق.م مرة أخرى. وكذلك دمرت شعوب البحر مملكة اوغاريت في الفترة نفسها، أي مطلع القرن الثاني عشر ق.م.

وفي الواقع فإن حرب طروادة يمكن أن تكون واحدة من هذه الغارات، وإن كانت أوسع وأعنف من الغارات التي تستهدف مجرد الحصول على الغنائم وقطعان الماشية من المناطق المجاورة.

ومثل هذه الغارات أو الحرب التي شنها الآخيون أو اليونان من الممكن أن تدخل ضمن تحركات اليونان نحو الشرق في محاولة للتوسع والحصول على المعادن والحبوب والماشية من المناطق المكلة على شواطئ البحر الأسود .

وكان موقع طروادة الذي يتحكم في مداخل البحر الأسود، وفي الطريق البرية المؤدية إلى الشواطئ الجنوبية لهذا البحر، يشكل دون شك حجر عثرة أمام هذه التحركات [2].

---

[1] – المرجع السابق، ص 786.

[2] – مجلة عالم الفكر (العصور الكلاسيكية) الكويت 1981، المجلد 12، ص27– 28

موضوع الإلياذة:

تأخذ الإلياذة موضوعها من حوادث حرب طروادة التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

((تروي الأساطير أن باريس Paris، وهو أجمل أولاد بريام priam ملك طروادة، زار مرة (مينلاووس) ملك إسبارطة. ثم خطف زوجته (هيلين) المشهورة بالجمال والفتنة. وقد غضب اليونانيون لهذا الاعتداء فجمعوا أسطولاً كبيراً مؤلفاً من 1200 سفينة وجيشاً ضخماً يبلغ مائة ألف مقاتل وساروا تحت قيادة (آجاممنون) ملك ميكني وأخي (مينيلاووس) وألقوا الحصار على طروادة، وقد اشترك في هذه الحملة أكثر ملوك اليونان وأمراؤهم وأبطالهم وبينهم (أوديسيوس) ملك جزيرة (إثاكة) و(أخيلليس) أشجع أبطال اليونانيين. كذلك ساعدت الشعوب الحليفة المجاورة لطروادة فأرسلت الجنود لنجدتها وتولى قيادة الجيش الطروادي البطل (هكتور) أحد أولاد الملك بريام استمر الحصار عشر سنوات ولم يتمكن اليونانيون من دخول المدينة إلا بعد أن لجؤوا إلى الحيلة فصنعوا تمثال حصان كبير من الخشب اختبأ في جوفه مائة محارب، ثم ركبوا السفن وتظاهروا برفع الحصار والعودة إلى بلادهم. فخرج أهل طروادة وجروا التمثال إلى داخل المدينة كغنيمة وذكرى لانتصارهم. وفي الليل أقاموا المآدب والأفراح احتفالاً بانتهاء الحصار.

وانتهز الجنود في جوف الحصان هذه الفرصة فخرجوا وفتحوا ثلمة في السور دخل منها اليونانيون الذين أحرقوا المدينة وقتلوا الرجال وسبوا النساء.

يصف هوميروس في الإلياذة هذه الحرب وما جرى خلالها من مبارزات بين الأبطال واختلافات بسبب النساء وأحاديث بين مختلف الشخصيات، كما يذكر انقسام الآلهة إلى حزبين انضم أحدهما إلى اليونانيين والآخر إلى الطرواديين، ثم إشتراك هذه الآلهة في القتال وحبك الدسائس والمؤامرات.

وأهم موضوع في الإلياذة هو غضب (أخيلليس) بسبب استيلاء الملك (آجاممنون) على جاريته الجميلة بريزس Priseis وقد انسحب (أخيلليس) مع جنوده من القتال وأقسم بأنه لن يمد يد المساعدة إلى اليونانيين، فإدى ذلك إلى رجحان كفة الطرواديين مدة من الزمن ولكن لما سمع بأن بطل طروادة (هيكتور) قد قتل صديقه الحميم (باتروكلوس) قرر العودة إلى القتال واستطاع أن يقتل (هيكتور) وهنا تنتهي

قصيدة الإليـاذة. ويـذكر لنـا الكتَّـاب اليونـانيون بعـد هـوميروس أن (بـاريس) أخـا (هيكتور) قد أصاب بعد ذلك (أخيلليس) بسهم فقتله[1].

موضوع الأوديسيا:

((غنِّ يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذي هام يجوب في الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة)) في هذين البيتين، كما في استهلال الإلياذة، يناجي الشاعر ربة الشعر لكي تلهمه الأغنية الملحمية التي يزمع إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل في استهلال الإلياذة يحدد موضوع ملحمته الذي لا يحيد عنه ولا يلف حوله في غير طائل، إنه تشرد أوديسيوس في الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة. فرحلات أوديسيوس (الملاح التائه) إذن كغضبة (أخيلليوس) في الإلياذة هي بيت القصيد، وهي قلب الملحمة ولبها الذي يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكانياته.و كما استمد هوميروس مادة الإلياذة من مصادر متعددة لا بد وأنها كانت معروفة لديه معرفة تامة فكذلك استمد أيضاً مادة الأوديسيا. ولكن طبيعة مصادره في إنشاء كلا الملحمتين تختلف عن الأخرى. ففي الآداب الشعبية القديمة غالباً ما تتردد قصة رجل ذهب في رحلة طويلة بعيداً عن وطنه. وتطول غيبة الرجل عن بيته وأهله وأصدقائه، فيحسبونه قد لقي حتفه، ويخبوا الأمل في العثور عليه حياً أو ميتاً. ثم تمر الأعوام، ويعود الرجل الغائب فيجد زوجته قد وقعت فريسة في أيدي رجال آخرين.

إن أكثر من رجل أراد الزواج منها، لكنها ترفض الواحد تلو الآخر. وفي النهاية تُغلب المرأة على أمرها، وترضى بزواج واحد منهم، ويتحدد موعد الزواج. وغالباً ما يعود الزوج الغائب والزواج على وشكك أن يتم، فيطرد الطامعين، ويسترد زوجته وبيته وأمواله.

إن اسم تلك الزوجة – كما يرد في الأوديسيا – هو بينلوب penelop، وهو مركب من كلمتين: الأولى يعني أصلها ((نسيج)) والثانية ((يفك)). ويرى العلماء أن لفظ بينلوب ((المرأة التي تفك النسيج)) وأنه بذلك يشير إلى الزوجة التي كانت تغزل أثناء النهار وتفك ما تغزله أثناء الليل، حتى لا تنتهي من صنع هدية الزفاف التي

[1] – د. محمد كامل عياد، تاريخ اليونان، الجزء الأول، جامعة دمشق 1969، ص 78 – 79



بدونها لن يتم زواجها من أحد الطامعين فيها. وهذا العنصر الأول الذي يتكون منه موضوع الأوديسيا.

أما العنصر الثاني فهو قصص الملاحين الرحل، التي كانت معروفة حق المعرفة أثناء الألف الثانية قبل الميلاد لدى أهالي كريت، تلك الجزيرة التي كانت مقراً لدولة ذات قوة بحرية هائلة. وهناك أيضاً القصة المصرية التي أشرنا إليها سابقاً (قصة الملاح الذي نجا من الغرق) التي من الممكن الربط بين أحداثها المتعددة ووضعها في شكل مجموعة من الحلقات المترابطة وجعلها تدور حول شخصية معينة مثل السندباد البحري أو (أوديسيوس) ويبدو أيضاً أن أوديسيوس كان شخصية معروفة تقوم بمغامرات خيالية في البحر، وذلك منذ عصور ما قبل الهجرات التي كونت فيما بعد الشعوب الإغريقية. أما العنصر الثالث الذي يتكون منه موضوع الأوديسيا فهو قصة حرب طروادة فأوديسيوس قد اصبح في الأوديسيا واحداً من أبرز القادة الإغريق الذين اشتركوا في الحملة ضد طروادة. وبالرغم من ذلك، فإن شخصية أوديسيوس ما زالت تحتفظ بأغلب خصائصها القديمة، فهو دائماً (الرجل الذي يتحمل المتاعب) – ليس في الأوديسيا فقط بل وفي الإلياذة أيضاًو هو (الرجل واسع الحيلة) و(الداهية الأعظم).

أما العنصر الرابع فهو العلاقة بين البشر والآلهة. فالربة أثينا ساخطة على الطرواديين، لذلك فإنها تقف بجانب أوديسيوس، تحميه وتدافع عنه وترسم له خطط النجاة، وتصاحبه في تجواله، كما تصاحب أيضاً ولده ((تلماخوس)) أو ((تيلماك)) أثناء البحث عن والده. ولكن (بوسيدون) إله البحر، لا يرضى عن اوديسيوس، ويحاول القضاء عليه. أما رب الأرباب (زيوس) فإنه صاحب النفوذ والسلطان، قادر على كل شيء يبسط نفوذه على الآلهة والبشر على السواء.

وهكذا استطاع مؤلف الأوديسيا الاستفادة من مصادر متعددة في الحصول على مادة ملحمته. فالأوديسيا تتكون من أربعة عناصر: قصة العودة إلى الوطن، وقصة المغامرات في البحر، وقصة حرب طروادة، وفكرة العلاقة بين الآلهة والبشر[1].

تتجسد الفروق بين الملحمتين في أن الالياذة قصة حرب، بينما الأوديسيا تدور حول مفهوم البطولة. إن البطولة في الإلياذة تقوم على القوة الجسدية والقدرة

---

[1] –د. عبد المعطي الشعراوي: هوميروس شاعر الإلياذة والأوديسيا، المكتبة الثقافية، العدد 265، الهيئة المصرية العامة، 1971، ص 27 – 30

العسكرية، بينما البطولة في الأدويسيا تستند في الاغلب إلى الذكاء والمقدرة الذهنية وحسن التصرف.

ورغم تواجد الآلهة في الملحمتين، إلا أنهما ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن في أن شعره هو تجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسي هو التغني بأمجاد الرجال (الأبطال)

هذا مع أنه دأب على القول بأنه ما كان ينبغي له أن يتغنى بهذه الأمجاد نفسها لو لم توحي إليه (ربات الفن) بذلك.[1]

هيسيود:

كان اليونان يمجدون بين شعرائهم في المقام الثاني بعد هوميروس الحكيم هيسيودوس Hesiodos الذي يقول القدماء أنه ولد سنة 848 ومات سنة 777 ق.م ويروي بعض المؤرخين اليونانيون أن هيسيود كان معاصر لهوميروس وأنه قد اجتمع به وقرأ عليه شعره فنال إعجابه.

اشتغل هيسيود بالزراعة والرعي وبينما كان يرعى قطعانه على جبل مدينته نفثت ربات الشعر في جسمه روح الشعر فكتبه وغناه وكسب الجوائز في المباريات الموسيقية. كتب قصيدة: أنساب الآلهة TheTheogony [2] وهي تتناول المشاكل الحياتية والأفكار العملية كحقائق موضوعية أخلاقية واجتماعية وتفسرهما تفسيرا أسطوريا لاهوتيا كموضوع الشر والمرأة والتاريخ الإنساني وقد كتبت باللغة اليونانية بأسلوب علمي وهي سرد لقصة آلهة الأوليمب وظهورها وأنسابها ونشأتها وأعمال كل منها بحيث تشكل مرجعاً في عقائد اليونان وآلهتهم وتقع في 1022 بيتاً، ويعتقد أن تحريفاً كبيراً قد داخلها، وقد رتبت الآلهة على نسق منظم أقرب إلى المنطق، حيث يظهر عالم السماء خاضعاً لقانون التطور والارتقاء متجها نحو الكمال في تعاقب طبقاته. فتظهر كل طبقة من طبقات الآلهة أقرب إلى الكمال من سابقتها وهذه أول محاولة من نوعها على ما يقوله هيرودوت: ((إنّ هومر وهيسيود هما اللذان وضعا

---

[1] – د. علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، دار المعارف بمصر، 1960 ص 80 – 85 – 86.

[2] – الكلمة اليونانية هي: Theogonia مكتوبة من كلمتين Theos بمعنى إله، وgones بمعنى نسب أو نسل أو أصل.

أنساب آلهة الإغريق وأسمائهما ومنازلهما وأعمالهما وأوضحوا أنواعها وأقسامها)). والآلهة عنده هي الكون وأجزاؤه. يقول: كان في البدء عماء وبعدئذ كانت الأرض (جايا) وثمة أصل ثالث هو (أيروس) أي (الحب) أو قوة التوالد والإنتاج. ثم يصف عملية توالد الآلهة وتزاوجها وقصة الخلق.... الخ.

أما قصيدته: ((الأعمال والأيام)) فرغم ما قيل عن إضافات وتحريفات كثيرة دخلت عليها فإن أحداً لا يجادل في صحة نسبها إليه. وتقع في 828 بيتاً تتوزعها أربعة أقسام: الأول: مواعظه لأخيه الأصغر برسيس. والثاني: يتعلق بالزراعة والملاحة. والثالث: موضوعه الأخلاق والدين. والرابع: عبارة عن تقويم للأيام السعيدة والمشؤومة.

وفي مواكبة التطور السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الإغريقي تطور الشعر من الملحمي إلى التعليمي ثم إلى الشعر الغنائي وذلك لتزايد إحساس الفرد بذاته.



الفصل الرابع

الأساطير الإغريقية

إنّ الأساطير الإغريقية وكذلك الفلسفة اليونانية الأولى قد استمدت الكثير من مضامينها وموضوعاتها من التراث الأسطوري للشرق القديم، وخاصة في التمثلات الأسطورية السومرية والبابلية والكنعانية لعمليات الخلق الأولى. فإذا كانت الفلسفة اليونانية قد بدأت من نفس المضامين الأسطورية، فإنها أضفت عليها ((عقلانية)) نوعية وجاهدت للتخفيف من دور الآلهة في عمليات التكوين الأساسية للعالم والإنسان. كما أنها تدين بولادتها وتطورها لهذه الأساطير التي شكلت نقطة انطلاق الفلسفة. وتجمع الأساطير الشرقية حول مسلمة أساسية تتعلق بفكرة الإنسان عن التكوين ونظرته إلى خلق العالم وأصله وحركته. وتركز هذه المسلمة على الدور الاستثنائي والمميز للآلهة في عملية التكوين هذه التي تفسر حقيقة أن الإنسان أعجز من أن يكون هو نفسه مصدر التكوين وحقيقة أن العالم لا يصدر من ذاته، وإنما الآلهة وحدها هي التي تخلقه وتعطيه الحركة والامتداد والانتظام والديمومة، وبدون الآلهة يستحيل وجود الآلهة والإنسان[1].

تقدم الأسطورتان السومرية والبابلية البدايات والجذور لمسيرة الفكر الإنساني في علاقته بالوجود، وإذا كانت أسطورة التكوين السومرية قد ترجمت تاريخ الآلهة وحركة الحياة والحضارة، فإنها مارست تأثيراً ملحوظاً على معظم أساطير التكوين اللاحقة. وما الأسطورة البابلية إلا نموذجاً متطوراً للرؤية السومرية التي شكلت أساسها وأصولها. ورغم ذلك، فإن الأسطورة البابلية تختلف عن سابقتها السومرية بغلبة طابع العنف الذي غطى الصراع الدموي بين الآلهة الآباء – والآلهة الأبناء – والآلهة الأم – والإله الابن، حيث يأتي الخلق والتكوين وسط قتال متواصل يكشف

---

[1] – د. على الشامي: الفلسفة والإنسان ((جدلية العلاقة بين الفكر والوجود))، دار الإنسانية، بيروت 1991 ص 61.

تاريخ بابل كلها وليس فقط مجرد رؤيتها لأصل العالم والإنسان. وتتوضح أفكار البابليين في الخلق والتكوين، بشكلها الأكمل في ملحمة التكوين البابلية المعروفة باسم ((الاينومااليليش)) وتعتبر هذه الملحمة إلى جانب ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم في العالم القديم. فتاريخ كتابتها يعود إلى مطلع الألف الثاني قبل الميلاد . أي قبل ألف وخمسمائة سنة تقريباً من كتابة إلياذة هوميروس وتدوين أسفار التوراة العبرانية[1].

وكانت هاتان الأسطورتان وغيرهما من الأساطير السومرية والبابلية، قد أسستا مصدراً ونموذجاً وإلهاماً لباقي الأساطير الشرقية والإغريقية وتركتا بصمات دامغة على موضوعات وأشكال الفلسفة اليونانية منذ فجر ولادتها، وهذا لا يعني أن الأسطورة وحدها هي الأصل في التأثير، وإنما أيضاً مجمل البناء الحضاري الذي كانت الأسطورة أحد أهم تعبيراته الفكرية.

من جهتها تستمد أساطير الخلق والتكوين الإغريقية معظم مضامينها من أساطير الشرق حول هذا الموضوع، وإن أضفت عليه نوعاً من خصائص الروح اليونانية.

ففي الأسطورة الإغريقية نجد أنّ الآلهة هي تعبير عن قوى الطبيعة وتشخيص لصفات الإنسان وعيوبه. وهي خالدة وإن أخذت صورة الإنسان. وترى معظم الروايات أن الآلهة تكونت تحت الاسم العام (المردة أو التيتان) من اتحاد قسمي العالم العلوي وهو القبة السماوية، والسفلي وهو القشرة الأرضية.

وقد أورد هيسيود أقدم نظرية إغريقية عن قصة الخلق وولادة الآلهة في قصائده (أنساب الآلهة) التي تعود إلى القرن التاسع ق.م.

وجاء فيها إن العالم احتاج في تكوينه إلى أصول ثلاثة هي ((الخاووس)) أي الخواء (عديم التشكل) و((جي)) أي الأرض التي كانت غير مستقرة، وايروس ((الحب)) أي القوة الكونية التي بها تلتقي الأشياء وتندمج وتتوالد وفي هذا الظرف الثلاثي ومن وسط الظلمات تكونت الأجيال الأولى من الآلهة والنباتات.

وأما ظهور الأحياء الأخرى فكان ثمرة اتحاد اوقيانوس ((المحيط)) وتيثيس Tethys (أخت اوقيانوس وزوجته) وهما رمز قوة الماء واتساعه وخصبه.

وهذا الاتحاد انجب الأنهار والينابيع والبحار التي تحيي الطبيعة باستمرار. وحسب أكثر الروايات انتشاراً ظهر أول إنسان على يد المارد (بروميثيوس) الذي صنعه

---

[1] – فراس سواح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت 1980 ص 41

من صلصال، ثم هلك الإنسان بالطوفان ما عدا (دوكاليون)[1]بن بروميثيوس وزوجته (بيرا) اللذين أخذا يقذفان الحجارة خلفهما فينشأ منها رجال ونساء[2].

هذه رواية لهذه الأسطورة، ولكن لها روايات أخرى منها كون الأرض خرجت رأساً من الفراغ، وأنها، هي نفسها بمساعدة (ايروس) ((الحب)) ولدت المولود الثاني للكون: قبة الفضاء (السماء). ومن جهة أخرى قيل إن السديم ولد (نيكس NYX) (إلهة الليل أو الظلمة السابقة على العالم التي بدورها ولدت أثير Ather (إله النور المشع والنار الأنقى)، كما ولدت النهار. ولكن مهما تكن الرواية يبقى (ايروس) المحرك الأول والعنصر الأساسي للكون في بداياته. وكان جماع السماء بالأرض خصب وتناسل، ومرتين ولد منها ستة أزواج من الجبابرة والجبارات. أما الجبابرة فهم: أوقيانوس، كويوس ، كريوس، هيبرون، جابت، كرونوس. وأما الجبارات فهن: تيا، ريا، تيميس، منموزين، فويبيه، ثيتيس. وهم مخلوقات إلهية. إنما في الوقت نفسه هي قوى اولية حافظ بعضها حتى النهاية على خصائصه الطبيعية. وأوقيانوس هو أشهرها جميعاً لأنه تجسيد للمياه التي تغمر العالم (المحيط) وعلى هذه المياه تقوم اسطوانة الأرض. وإلى جانب المياه الأولية ثمة اللهب الكوني (هيبرون) واسمه يعني (الذي يتجه إلى فوق)، تزوج الإلهة (تيا) وأنجب منها ثلاثة أولاد: هليوس (الشمس) وسلينا (القمر) وايوس (الفجر). ثم يختفي هيبرون وتيا من الأسطورة بعدما يكونان قد ركزا، الأجيال الإلهية، وهكذا تتزاوج الآلهة من بعضها وتنجب آلهة أخرى. أما الجبابرة فأهمهم لصيرورة الكون هو (كرونوس)[3] الذي أنجب ذرية الأولمبيين. على أن جماع السماء والأرض لم تقتصر ثماره على الجبابرة والجبارات فبعدهم ولد الصقالبة (والصقلوب أو السيكلوب هو عملاق أسطوري بعين واحدة). آرجيس، ستيروبيس وبرونتيس. وكانوا كما تشير أسماؤهم على التوالي: ومضة البرق، وغيم الزوبعة، وقصف الرعد. بعدهم ولد العمالقة ذوو المائة يد، وهم كبيرو الجثث، عنيفون، ويدعون: كوتوس، برياريه، وجييس). وجميع هؤلاء كانوا يخافون اورانوس (الفضاء) الذي لم يكن يسمح

---

[1] – دوكاليون: هو بطل قصة الطوفان الشرقية كما تصورها اليونان. وتقول الأساطير انه ابن بروميثيوس

[2] – سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق 1982، 251.

[3] – كرونوس: هو أصغر المردة الذين ولدتهم جايا ((الأرض))، من ((أورانوس)) الفضاء.

لهم برؤية النور، بل كان يسجنهم في أعماق الأرض. وأرادت جايا (الأرض) تحريرهم، فحاولت بالاتفاق معهم ضد اورانوس إلا أنه لم يقبل بذلك أحد سوى الأصفر بين الجبابرة (كرونوس) الذي يكره والده. عندما أعطته أمه جايا منجلاً فولاذياً قاطعاً، وذات ليلة حاول أبوه اورانوس الاقتراب من زوجته جايا، ولم يكد يضمها إليه حتى أسرع إليه كرونوس وبتر له بالمنجل خصيتيه ورماهما في البحر فسال دم كثير على الأرض، أخصبها مرة أخرى، فولد عمالقة جدد هم: الأرنيون والعمالقة والميلياديون الذين ولدوا حوريات الدردار. وبقي كرونوس حاكماً على كون بدأت تتكون ملامحه الأولى، لكنه كان قاسياً، وحمل في ذاته لعنة جريمته الأبوية، وقبل أن يفكر بتحرير أخوته فكر بإغراقهم أكثر في الظلمات الجحيمية مما أثار أمه جايا ضده. وبما أن هذه قد تنبأت له بأن أحد أولاده سيخلعه عن عرشه، استعجل بابتلاع جميع أولاده من زوجته (ريا Rhea) بما فيهم ديميتر وهستيا وهاديس وبوسيدون وهيرا ويقال أنه كان يلتهمهم لئلا ينازعوه على السلطة بالمستقبل. وأخيراً ولدت (ريا) زيوس فأبعدته إلى جزيرة كريت، وقدمت لأبيه بدلاً عنه، حجراً ملفوفاً بالأقمطة فابتلعته.

وعندما شب زيوس فكر بخلع والده. وتوصل بحيلة ما كره على تجريع والده مخدراً جعله يعيد أولاده الذين ابتلعهم من قبل. وإذا عاد زيوس والتقى باخوته شن حرباً على والده كرونوس، فانتصر له اخوته الجبابرة، واستمرت الحرب عشر سنوات حتى كشفت جايا لزيوس أنه لن يربح الحرب إلا إذا استعان بالعمالقة الذين أسرهم كرونوس في جوف الأرض. وهكذا وبمساعدة الصقالبة توصل أولاد كرونوس إلى خلع والدهم، فاجتمع كرونوس إلى الجبابرة وكبلوا وذهبوا إلى حيث كان أولاد اورانوس.

هذه هي حرب الجبابرة التي طردت من الحكم الذرية الأولى وأحلت مكانها أوائل الأوليمبيين. واللافت أن جوهر الأساطير التيوغونية Theogony [1] يكمن في سلسلة استبدالات متناوبة في جيل أتى من سلفه بالقوة ليحكم العالم، ومرتين يكون أصغر الآلهة آخر مولود في كل جيل ويستطيع أن يغزو الرفعة ويتبوأ الحكم وهما: كرونوس (آخر سلالة التيتانيين)[2].

---

[1] – التيوغونية: أصل الآلهة وأنسابها

[2] – التيتانيين Titans: هم أبناء أورانوس وجايا الاثني عشر، وهم ستة ذكور وست بنات. أما الكرونيديين فهم المردة الذين ولدتهم جايا من أورانوس وكان أصغرهم كرونوس الذي خلع أباه من حكم العالم وخصاه بمنجل وحل محله وتزوج اخته ريا.

وزيوس (آخر سلالة الكرونيديين). وفي هذه الظاهر آثر لحالة اجتماعية كانت السلطة فيها تؤول إلى الأصغر. إنما على صعيد التاريخ لا شاهد لذلك في أية مدينة يونانية قديمة فالطابع الكوكبي في اسطورة اورانوس والبتر الذي سببه كرونوس لأبيه يوجيان بأصول آسيوية. وثمة أساطير مماثلة نقلتها إلينا النصوص الحثية في المقاطعة الوسطى من الأناضول. ونحن نعلم أن روابط وثيقة جمعت هذه المناطق من صقلية حتى سوريا . [1]

الآلهة اليونانية:

كان هوميروس (القرن التاسع أو الثامن) وهيسيود (حوالي القرن السابع) هما الشاعرين اللذين زودا العالم الهيليني بذخيرة ضخمة من الأساطير وحددا إطارها . إذ تذخر الإلياذة بأخبار كثيرة عن آلهة أوليمبوس وصفاتهم وعلاقات بعضهم بالبعض الآخر. كذلك تحفل الأوديسيا بأقاصيص خيالية كثيرة. وأما كتاب (أنساب الآلهة) لهيسيود فهو محاولة لتجميع الأساطير وتنسيقها فيما يشبه الموسوعة. وقد يختلف الكاتبان أحياناً في بعض التفاصيل لكن إليهما يرجع الفضل الأول في وضع اللبنات الأولى للأساطير اليونانية. وقد جاء بعدهما شعراء آخرون أضافوا إليها أو رووها بطرق مختلفة، لكن الصورة التي رسمها هوميروس لآلهة اوليمبوس هي التي ظلت منطبعة في أذهان الإغريق قروناً طويلة. ولم يستطع الإغريق التحرر من تأثير الإلياذة، ذلك التأثير الذي يظهر في شتى مظاهر الحياة اليونانية: في الدين والعادات والأدب والفن وفي كل مظهر تقريباً .

تصور الإغريق آلهتهم في صورة بشر، وقد مجَّدت الحضارة الإغريقية الإنسان واعتبرته سيد الخلق. ومن ثم فقد تخيلوا آلهتهم كأنهم بشر ورسموهم ومثلوهم في صورة الإنسان شكلاً وقواماً وإن تميزوا كلهم تقريباً بالقوة الخارقة والقوام البديع والجمال الرائع. وكانوا كالبشر يحتاجون إلى النوم، يأكلون ويشربون، وكانوا يحبون ويكرهون، يفرحون ويحزنون، وكانت تساورهم المشاعر نفسها التي تساور بني الإنسان. يتزوجون وينجبون أولاداً ويعقدون علاقات مشروعة وغير مشروعة مع الآلهة والبشر. وقد يستبدل بهم الغضب الجنوني وتنهش قلوبهم الغيرة العمياء، بل

---

[1] – بيير غريمال: الميثولوجيا اليونانية، ترجمة هنري زغيب، سلسلة زدني علماً، بيروت – باريس 1982، ص 22 – 27

كانوا لا يتورعون أحياناً عن النفاق والمداهنة والكذب والرياء. ويسود الوئام بينهم أحياناً، وأحياناً أخرى يشبع الخصام. لكنهم كانوا يتميزون عن البشر بشيء جوهري وهو أنهم كانوا يعيشون في شباب دائم فلا تتقدم بهم السن ولا يهرمون.و كانوا خالدين لا يذوقون طعم الموت.

وكان زيوس أكثرهم قوة وهيبة وأعلاهم شأناً بوصفه رباً للآلهة والناس، ولذلك كان مع بقية الآلهة يدينون له بالطاعة ويمتثلون لأوامره ويخشون بأسه وبطشه. ومع هذا فإن ذلك لم يمنع من أن يتبع كل إله هواه وينساق وراء ميوله الخاصة. وقد يتمردعلى زيوس نفسه أحياناً أو يتملقه ويداهنه أحياناً أخرى. وكان القدر Moria قوة لا سيطرة لهم عليها.

كما أنهم كانوا – على خلاف الآلهة المحلية القديمة المرتبطة بالأرض والزراعة لا يكترثون إلا قليلاً بما يجري على الأرض، ولا تعنيهم شؤون البشر إلا من زوايا معينة[1].

وكانت حياتهم رغدة سهلة، ينفقون معظم وقتهم فوق جبل اوليمبوس في مآدب وحفلات، أو في تدبير المكائد، أو قد يدعوهم زيوس – بين الفينة والفينة – إلى اجتماع للبت في أمر هام. وكانت الأهواء تتحكم في سلوكهم مع البشر فيقدمون العون لمن يؤثرون، وينزلون غضبهم على من يغضبون، وكان معيار ذلك هو مقدار تقرب الناس إليهم بالتعبد وتقديم القرابين وحرق البخور في الهياكل والمعابد، وكثيراً ما كانت تحل نقمتهم على من لا يذكرونهم من البشر أو يضنون عليهم بالقرابين، أو لا يوفون بنذور نذروها لهم. لكن مع تطور الفكر الديني أصبح آلهة الإغريق ينصرون الحق ولا يحبون الظلم ويجزون الناس عن الإحسان ويبغضون الآثام ولا سيما سفك دماء ذوي الأرحام.

وهكذا اختفت الطقوس والأساطير الهمجية شيئاً فشيئاً على مر الأيام، وحلت محل الأساطير المضطربة التي كانت تصور الأرض ملأى بالشياطين حكومة للآلهة على شيء من النظام كانت في واقع أمرها مرآة ينعكس عليها ما طرأ على العالم اليوناني من استقرار سياسي آخذ في النماء.

---

[1] – د. عبد اللطيف أحمد علي: التاريخ اليوناني (العصر الهيلادي)، مرجع سابق، ص 191

وبديهي أن الإغريق الأوائل لم يتخذوا من آلهتهم قدوة في حياتهم الأخلاقية، بل إن بعض المفكرين والفلاسفة لم يخفوا استنكارهم لهذه الصورة التي رسمها هوميروس للآلهة وأعلنوا احتجاجهم على سلوك آلهة اوليمبوس. وكانت التجارب الشخصية هي التي علّمت الإغريق بعض المبادئ الأخلاقية كالاشفاق على الغرباء وحماية المستجيرين وتبجيل الآباء والنفور من الزهو والكبرياء، كما غرست التعاليم الدينية المتوارثة في نفوسهم روح العدالة، ولم تلبث فضائل كالشجاعة والحكمة والاعتدال وضبط النفس أن صارت محل إعجابهم ومثلاً عليا عندهم[1].

كان لكل إله أسطورة Mythos أي قصة متصلة به تشرح سبب وجوده في حياة المدينة أو تفسر الطقوس التي تقام تكريماً له. وقد أصبحت هذه الأساطير التي نشأت نشأة تلقائية مما في المكان ومما لدى الناس من معارف، أو كانت من وضع الشعراء الجوالين وزخرفهم، كانت هذه الأساطير عقيدة اليونان وفلسفتهم وآدابهم وتاريخهم، منها استمدوا الموضوعات التي زينوا بها مزهرياتهم، وهي التي أوحت إلى الفنانين ما لا يحصى من الرسوم والتماثيل والنقوش. وقد ظل الناس إلى آخر الحضارة الهيلينية يخلقون الأساطير بل يخلقون الآلهة نفسها، رغم ما أنتجته بحوثهم الفلسفية ورغم محاولات عدد قليل منهم دعوة الناس إلى التوحيد.

ونحن نستطيع أن نرتب هذا الحشد الكبير من الآلهة إذا قسمناه تقسيماً مصطنعاً إلى سبع مجموعات: آلهة السماء، وآلهة الأرض وآلهة الخصب والآلهة الحيوانية وآلهة ما تحت الأرض وآلهة الأسلاف أو الأبطال، والآلهة الأوليمبية[2].

وطبيعي أننا لن نحاول هنا إيراد ذكر مسهب بكافة آلهة اليونان لأن ذلك يتطلب مجلدات عديدة، ولكننا سنحاول استعراض أهم آلهة الأساطير اليونانية التي لها علاقة مباشرة بأصول العقائد والديانات الإغريقية وبالتالي بالفكر الإغريقي.

كان على رأس هذا النظام الإلهي رب الأرباب (زيوس) الذي اقتسم وإخوته العالم ووزعوه فيما بينهم بطريق القرعة فكانت السماء من نصيب زيوس، وكسب بوسيدون البحار، وأخذ هاديس باطن الأرض.

---

[1] – انظر: قصة الحضارة، ول ديورانت الجزء الأول من المجلد الثاني (حياة اليونان) ص 321 وما بعدها

[2] – انظر: قصة الحضارة، ول ديورانت الجزء الأول من المجلد الثاني (حياة اليونان)، ص 321 وما بعدها

1-زيوس وأخوته:

أصبحت الأسرة الإلهية فوق جبل اوليمبوس [1] تتألف من زيوس واخوته الخمسة وأبنائه الستة وابن هيرا وحدها المسمى هيبايستوس.

إنّ اسم زيوس مشتق من لفظ يعني الضياء أو اللمعان أو السماء أو السماء الصحو. فهو إله السماء نفسها أو يسكن السماء التي يرسل منها المطر والبرق والرعد ويُنزل الصاعقة ويسيطر على الظواهر الجوية وعلى الطقس كله. ويصفه هوميروس بأنه جامع السحب، إله الرعد والصاعقة. والصورة التي انطبعت في أذهان الإغريق هي صورة زيوس كحاكم وأب. فكلا الصفتين كانت تجتمع عادة في رئيس القبيلة البدائية، وذلك هو وضعه في الإلياذة. إن زيوس، الهادئ، القوي، الجالس فوق قمة جبل اوليمبوس، الملتحي، الوقور، رأس النظام الأخلاقي في العالم كله، هو أبو الآلهة والناس، وهو الحاكم بين كل الخالدين، وأمامه يقف الإنسان كمخلوق من طبقة أدنى، مخلوق عاجز لا حيلة له. وكان يُلقب بألقاب تعود إما إلى وظائفه أو إلى المناطق التي يعبد فيها، وكان الفن يحاول إبراز جلاله وقوته وطيبته فيبدو في تماثيله مصحوباً بالنسر والصاعقة والصولجان وكرة الفلك ورمز النصر. وتصوره كثير من الأساطير إلهاً يقع في حب نساء عديدات أكثرهنّ إلهات وقليلات منهن آدميات.

لقد تميزت الآلهة في مراحلها الأولى بما لا حدود له من ضخامة وقوة وجبروت طبيعي، وخاصة بقدرتها على انجاب الأولاد لأن فضائلها الأساسية تكمن في هذه القدرة: منها تحدرت الآلهة وخلق الكون. ثم بعد ذلك تكتسب الآلهة أحجاماً مرئية، يدركها البصر (كذلك آلهة أوليمبوس) يستطيعون المشاركة في الحروب بين البشر. ويتعاظم جبروتهم الروحي إلى ما لا نهاية: العقل، ومعرفة واتقان كل شيء.

وكان لا بد من المواءمة بين زيوس وهيرا ربة الأرض والخصب، أو الربة القديمة القوية التي كانت تتمتع بمكانة ومركز وطيد ولذلك تم الزواج بينهما، وكان زواجاً مقدساً بين إلهين قويين مع رجحان كفة زيوس، إله الغزاة الذي يقوم بدور

---

[1] – جبل اوليمبوس Olympus: أعلى جبال اليونان /2985 متر/ يقوم على الحدود الفاصلة بين مكدونيا وتساليا، تغطي قمته الثلوج في معظم أيام السنة، وهو جبل شاهق شديد الانحدار ويعتقد قدامى الإغريق أن كبير آلهتهم زيوس بعد أن انتصر على المردة أقام فيه، ومنه أخذ يصرّف أمور الناس والأبطال والآلهة. والأساطير اليونانية لا تبدأ إلا مع مجيء زيوس

قيادي في هذا الزواج. وإذا كان زيوس رب الآلهة والناس فإن ذلك لا يعني أنه خالقهم، بل يعني فقط أنه كان أب الآلهة والبشر، أي راعيهم الروحي. وتتضمن هذه الفكرة الموروثة عن الشعوب الهندية – الأوربية معنى أخلاقياً وهي حراسة القوانين ورعاية العرف المتوارث: كحماية اللاجئين ورعاية الغرباء، وهي صفات ارتبطت دائماً بزيوس.

وأصبح زيوس رب الأسرة وحامي ممتلكاتها ولما كانت دولة المدينة ترتكز اساساً على الأسرة فقد صار زيوس – كما يتضح من أشعار هوميروس – راعياً للملك وحقوقه. ومع ان الملكية زالت من المدن اليونانية في العصر التاريخي، إلا أن عرش زيوس ظل وطيد الأركان فأصبح الإله الأعلى لدولة المدينة Polis جنباً إلى جنب أثينا ربتها العليا، لأنها كانت في الأصل ربة القلعة والقصر الملكي وحامية مليكه.

أ – هيرا: HERA:

كانت ربة قديمة في بلاد اليونان واسمها يعني (السيدة) فهو مؤنث هيروس / Heros / بمعنى سيد أو فارس، وقد جعل منها الإغريق أختاً لزيوس وزوجة شرعية. كانت هيرا حقوداً، غيوراً، متكبرة، عنيدة تلاحق خيانات زوجها مع الحسناوات البشريات، وتضطهد ذريته منهن مثل (هرقل) و(ديونيسيوس).

كانت هيرا ربة الزواج وراعية النساء وكل ما يتصل بحياتهن الزوجية كالحمل والولادة والرضاعة.

اكتسبت هيرا بعض صفات ربات القمر لأن القمر – على ما يظن – له تأثير على دورة النساء الشهرية. وقد اعتبرت هيرا صنواً لابنتها ايليثيا Elithyia أي مثلها ربة للولادة (قابلة) تعين النساء على الوضع. وكانت كغيرها من الآلهة ترمز لنمو النبات ودورة الطبيعة ووفرة الحيوان. اشتهرت هيرا بعداوتها لطروادة والطرواديين، وبذلت قصارى جهدها لإلحاق الهزيمة بهم وتدمير مدينتهم. ولعل كراهيتها للطرواديين ترجع إلى القصة المشهورة باسم ((قضاء باريس)) التي قيل أنها كانت السبب الأصلي للحرب الطروادية لأن باريس ابن برياموس ملك طروادة حكم أو قضى بأن تكون ((التفاحة الذهبية)) لأفروديت دون أثينا وهيرا، مثيراً بذلك غضب هيرا وحقدها الدفين[1].

---

[1] – د. عبد اللطيف أحمد علي: التاريخ اليوناني ص 223 – 225.

ب – هاديس: HADES:

بينما كان زيوس إله السماء والفضاء والضوء، كان أخوه هاديس إله العالم السفلي المظلم حيث كانت تذهب أرواح الموتى وفقاً لتصور الإغريق، وكان إله الموتى الخفي الذي لا تراه العين. أما عالم الموتى فيسمى ((بيت هاديس))، وقلما كان هاديس يغادر مملكته الموحشة ليزور أهله في أوليمبوس، وقلما كان اسم هاديس يرد على الألسنة فهو نذير شر فضلاً على أنه لم يكن له دخل أوصله بعالم الأحياء، اللهم إلا عندما يتوسل الأحياء إليه من اجل أقاربهم الموتى. وليس هو المعذب الحقيقي للمذنبين، فتلك كانت مهمة موكولة للارينيات Erinyes ربات القصاص والانتقام أو ان شئت الدقة، هن اشباح المقتولين ظلماً أو اللعنات المجسدة.

كان هاديس شديداً على المجرمين يحكم مملكة الموتى بحزم، فلا يسمح لأحد بالخروج من مملكته بعد دخوله ولا بد خولها إلا قلة قليلة من المصطفين. كانت زوجته هي كوري Kore ابنة ديمتر، ولعلها لم تكتسب لقب برسيفوني Persephone إلا بعد اختطافها على يد خالها هاديس وزواجها منه وتربعها على عرش مملكة الموتى.

ج – ديميتر Demeter::

إلهة قديمة من أعظم الإلهات، واسمها يعني (أم الأرض)، أو ربة الأرض. كانت ديميتر ربة ثمار الأرض ولا سيما القمح. وكربة للأرض والقمح فقد ارتبطت بباطن الأرض. ثم ارتبطت – في الأساطير- بهاديس إله العالم السفلي، ومن هنا نشأت قصة اختطاف هاديس لابنتها ((كوري)) التي عُرفت بعد زواجها منه باسم ((برسيفوني)).و قد نسجت حول ديميتر أساطير متعددة نظراً لأهمية القمح في حياة اليونان

لقد منحت ديميتر للناس شيئين: أولهما معرفة الزراعة التي لولاها ما قامت الحضارة. وثانيهما الأمل في حياة أفضل بعد الموت، ويتحقق الثاني في طقوس عبادتها السرية في اليوسيس[1]. وكان ذلك يمثل خطوة هامة في طريق تطور الفكر الديني فيما يتصل بوجود حياة أخرى بعد الموت، أي بفكرة البعث وجزاء الأطهار

---

[1] – اليوسيس هي المدينة الثانية بعد أثينا وكانت تقع على خليج شبه مقفل على سهل ساحلي خصب. وكانت تقام فيه أسرار عبادة ديمتر وكوري (برسيفوني) التي كان يفد إليها الناس من جميع أرجاء اليونان.

الأخيار وعقاب المجرمين الأشرار. إن هذه الطقوس السرية كانت أول الأمر تستهدف الطهارة الدينية (الشكلية) لا الكمال الخلقي وإن كان هناك من الشواهد ما يدل على أنها تتضمن منذ البداية الحث على الاستقامة في الحياة الدنيا . وكان من أشهر أعياد ديميترو أوسعها انتشاراً عيد ثيسموفوريا Thesmophoria أي عيد الربة جالبة الكنوز. ففي أثينا كانت النساء يحتفلن به في شهر (تشرين الثاني) لمدة ثلاثة أيام وكان يشتمل على طائفة من الطقوس معظمها سحري وتقوم بها النساء من أجل خصب الأرض وتظهر ديميتر في الفن مرتدية ثوباً كاملاً وقوراً وتزين رأسها بإكليل من سنابل القمح، وتمسك في يدها بصولجان من سنابل الحنطة أو الخشخاش، وكذلك بشعلة وسلة وكلتاهما من الأدوات التي كانت تستعمل في الاحتفال الكبير بالطقوس السرية الاليوسية[1].

د- بوسيدون: Posedon:

هو إله البحر المتوسط أصلاً، وإله البحر عامة، بل إله المياه العذبة والبحيرات والانهار. وهو ابن كرونوس وريا . وحين تمت قسمة العالم بين أبناء كرونوس كان البحر نصيبه، يقيم في أعماقه داخل قصر ذهبي ويتجول على عربة تجردها الجياد ويتحكم في الأمواج والعواصف بحريته ذات الرؤوس الثلاثة TRIDENS، ارتبط اسمه بأنه هو الذي وهب الحصان لبني البشر وذلك عندما تنازع مع أثينا . فهو إذن رب البحار والزلازل وإله الخيل. كان من يُغضب هذا الإله – عندما يكون في البحر – تحت رحمته يذيقه صنوف العذاب مثلما فعل لاوديسيوس الذي ناصبه بوسيدون العداء لأنه قتل ابنه الوحش (بوليفيموس). لذلك كان كل ملاح وكل صياد يبذل قصارى جهده لاسترضاء هذا الإله وملاطفته، ويقدم له القربان المناسب بمجرد عودته سالماً من رحلته[2]. اشترك مع أبولون في بناء مدينة طروادة، ثم انضم إلى المعسكر الإغريقي لأن الطرواديين لم يدفعوا له ديونه، وظل ملتزماً بحماية البطل الطروادي اينياس.

كان بوسيدون كأخيه زيوس إلهاً مزواجاً، أو له عدة عشيقات. فقد تزوج كثيراً من عرائس البحر وحوريات الينابيع والجنيات والبطلات وأنجب منهن كثيرين قاموا

---

[1] – المرجع السابق صفحات 238 – 239 – 240 – 246

[2] – نفس المرجع، ص 247

بأدوار مهمة في الأساطير. انتشرت مراكز عبادته في كافة المناطق البحرية، ومن أشهر معابده يعبد بوسيدون في جزيرة كالاورية Kalauria بالقرب من الشاطئ الأتيكي حيث كات تقام له مهرجانات وأعياد هامة.

هـ - هستيا Hestia:

هي ابنة كرونوس وريا وأخت زيوس، ولعلها كانت أخته الكبرى. كانت مثل أثينا وأرتميس ربة عذراء، وكانت هي الوحيدة من بين الآلهة التي لم تشترك أبداً في حروب أو منازعات، ولهذا السبب استجاب زيوس إلى رغبتها في أن تكون الذبيحة الأولى من نصيبها في أي حفل عام للقرابين، وأن تحتل في أي منزل مكانه الأوسط. وبذلك أصبحت هستيا ربة الموقد ورمز الحياة العائلية وما يسودها من تضامن وسلام وهناء.

لقد كان إضرام النار في العصور القديمة عملية شاقة وتستغرق وقتاً طويلاً، ولذلك أصبح إبقاؤها مشتعلة أمراً مرغوباً فيه. لقد كانت النار ترادف الحياة تقريباً، وكان استمرارها يرمز إلى استمرار الحياة في الأسرة والدولة. ومن ثم أصبحت عبادة الموقد الجماعي أو الموقد المقدس عبادة عامة. وكانت هستيا تبسط حمايتها على من يستجيرون بالموقد المقدس سواء في منزل خاص أو مكان عام.

وحول موقد المنزل كان يطاف بالمولود الجديد في اليوم الخامس من ولادته، وهو يوم الاحتفال بتسميته حتى يعترف به عضواً في بطن القبيلة التي تنتمي الأسرة إليها. وفضلاً عن ذلك فإن كل وجبة طعام تبدأ بتقديم القرابين لها. وكان اسمها أول ما يذكر عند الصلاة وأول ما ينطق به غالباً عند القسم. وكما كان في كل بيت موقد لهستيا، كان لكل مدينة موقد عام موقوف على الربة في قاعة البريتانيوم Prytaneum وهي بمثابة دار الرياسة

(أو البلدية) حيث كان يستقبل الضيوف والأجانب. ولما كان لهستيا أيضاً موقد في معظم قاعات الشورى (Boule)، فإنها كثيراً ما نوديت باسم Biulaia أي المشيرة وصاحبة الرأي السديد.

2- أبناء زيوس:

يذكر هيسودوس ثبتاً طويلاً بمحبوبات هذا الإله وبما أنجبن منه من أبناء عظام. كانت حبيبته الأولى ديوني Dione لكنه يتركها ويهاجر إلى أوليمبوس في تساليا وفيها تكون زوجته الأولى هي (ميتس Metis) إلهة الكيل والعقل والحكمة. وعندما خاف أن يزيله عن العرش الوليد الذي ستنجبه ميتس ابتلع الأم الحامل فكان عليه أن يلد الجنين حيث شعر بآلام شديدة في رأسه فشق له (هيبايستوس) جمجمته بضربة بلطة فخرجت أثينا من دماغه بكل سلاحها ثم أصبحت إلهة لكل ما هو حضاري[1].

أ – أثينا: Athena:

كانت أثينا تترأس مجالس الشعب، وتحرص على احترام القانون وإقامة العدل، وتعلّم الرجال استخدام النار والمحراث والاستفادة من الخيل. ومن جهة ثانية كانت إلهة الحرب المظفرة تقود الجيوش وتبارك المحاربين، وكان كثير من الأبطال تحت حمايتها مثل (أخيل) و(ديوميد). وكان (اوليس) الداهية عزيزاً عليها ولذلك جعلها (هوميروس) في الأوديسيا حامية (لتيلماك) بن اوليس وبما أنها إلهة الحرب فقد كانت تضع الخوذة وترتدي الدرع وتحمل الحربة والترس. وكإلهة للسلم كانت تحمل السعادة للبيوت وتجيد أعمال الخياطة والتطريز، ولذا كانت فتيات أثينا يقدمن لها في عيدها – كل أربع سنوات – ثوباً رائع الوشي. وكانت اثينا أيضاً إلهة الصحة والسعادة والشفاء. وقد عُبدت في كل أنحاء اليونان ولا سيما في مقاطعة أتيكا حول المدينة أثينا. وقد حصلت على هذه المنطقة مقابل شجرة زيتون قدمتها إلى زيوس، بينما قدَّم له منافسها بوسيدون حصاناً. ومنذئذ أصبحت شجرة الزيتون والبومة والديك والأفعى منذورة لها. ولأنها بقيت عذراء لقت (بارثنوس) أي العذراء [2]. ولما حاول الجبار بالاس Pallas أن يغازلها قتلته وأضافت اسمه إلى اسمها فأصبح: (أثينا بالاس) ليكون ذلك نذيراً لغيره من خطابها. ولما كانت أجدر آلهات لأن تكون إلهة

---

[1] – المرجع السابق، ص 260 – 261

[2] – معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص 30

مدينـة أثينـا فقـد خصـتها هـذه المدينـة بأجمـل هياكلـها (معبـد البـارثنون) أي معبـد العذراء[1].

ب- أبولون Apollon:

ابن زيوس وليتو والأخ التوأم لأرتميس. كان أبولـون إلـه الشـمس المتلألـئ، راعـي الموسيقى والشعر والفن، منشئ المدن، مشرع القوانين، إله الشفاء.و كان إلـه المحاصيل النامية، وبهذه الصفة كان يتلقـى العشـور في أيام الحصاد، وكان في نظير هـذا يبعـث بدفئه وضوئه الذهبيين من ديلوس ودلفي ليخصب التربـة ويغنيها. وكان في كل مكان يقـترن بالنظـام والاعتـدال والجمـال. وبينمـا كانـت عبـادة غـيره مـن الآلهـة ومراسمهـا تتضمن كثيراً من عناصر الخوف والخرافات.

كانت أعياده عبـارة عـن ابتهاج الشـعب المستنير بإلـه الصـحة والحكمـة والعقـل والغناء[2]. وقد قارن الفيلسوف الألماني (نيتشه) بين الالهـين أبولـون وديونيسـوس فـرأى أن الأول يمثـل الـتفكير والتامـل وأن الثـاني يمثـل الولـه الـديني. وكانـت حيـاة الآخـرين تتراوح بين هذين المحورين.

ج – أرتميس Artemis:

أما أخته ارتميس المعروفة عند الرومان باسم ديانـا Diana فكانـت إلهـة الصـيد العذراء المنهمكة في شـؤون الحيوانـات والغابـات، إلهـة الطبيعـة البريـة والمراعـي والـتلال والغصـن المقـدس. وكمـا يعـد أخوهـا إلهـاً للشـمس فقـد كانـت تعتـبر هـي إلهـة القمـر[3]. وكمـا كـان أبوبـون المثـل الأعلـى للشـباب اليونـاني كانـت أرتمـيس المثـل الاعلـى للفتيـات اليونانيات.

كانت قوية الجسم، رياضية، رشـيقة، عنيفـة.. وكانـت راعيـة النسـاء في الـولادة وكـن يـدعونها لتخفـف عنـهن آلام الوضـع، وكانـت إلهـة الأمومـة والإخصـاب، وبهـذه الطريقة اختلطت فكرتـا العـذراء والأم في عبادتها. وقـد وجـدت الكنيسـة المسـيحية في

---

[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، مرجع سابق، ص 332

[2] – ول ديورانت: قصة الحضارة، مرجع سابق، ص 332

[3] – معجم الأساطير، ص 39

القرن الخامس بعد الميلاد أن من الحكمة أن تضيف ما بقي من هذه الطقوس الدينية إلى مريم، وأن تحوّل عيد الحصاد الذي كان يقام لأرتميس في منتصف شهر آب إلى عيد انتقال العذراء إلى السماء. وبهذه الطريقة وأمثالها يحتفظ بالقديم، ويتبدل كل شيء عدا الجوهر[1].

د- هيبايستوس: Hephaistos:

هو الصانع الأوليمبي الماهر، الأعرج المعروف عند الرومان باسم (فولكانوس Vulcanus) ولعله كان في أيامه الأولى روح النار والكير، وهو في قصص هوميروس ابن زيوس وهيرا، ولكن أساطير أخرى تؤكد لنا أن هيرا حسدت زيوس على مولده لأثينا بلا معونة فولدت هي الأخرى هيبايستوس بقواها الذاتية، أي من غير حاجة إلى ذكر. ولما رأته قبيح المنظر ضعيف الجسم ألقت به من فوق اوليمبوس فسقط في البحر فالتقطته الحورية الأوقيانوسية (ثيتيس) وأنشأته خلال تسعة أيام.

برع هيبايستوس في الصناعات والفنون. وقد كان إله النار أو التجسيم الإلهي لها . ثم أصبح إله التعدين والحدادة، صنع أسلحة الآلهة والأبطال مثل صولجان زيوس وحربة بوسيدون ودرع هرقل وترس أخيل[2]. وكان اليونانيون يعبدونه بوصفه إله جميع الصناعات المعدنية ثم أصبح عندهم إله جميع الصناعات اليدوية، وكانوا يعتقدون أنه يسكن البراكين مثل بركان (إتنا) وكان اسمه يقترن باسم أثينا إلهة الفنون حتى أصبح لهما عيد مشترك في مدينة أثينا.

تزوج هيبايستوس إلهات عديدات أشهرهن أفروديت التي كانت تخونه مع آريس إله الحرب. ولما عرف هيبايستوس بما كان بينها وبين آريس، صنع للمحبين شركاً معدنياً وقع عليهما في أثناء إجتماعهما معاً. وهكذا انتقم الإله الأعرج لعرجه بأن عرض على زملائه الآلهة: الهي الحب والحرب مكبلين في الأغلال[3].

---

[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، ص 334

[2] – معجم الأساطير، ص 450

[3] – ول ديورانت: قصة الحضارة، ص 335

هـ - آريس: Ares:

أما آريس (المريخ) ابن زيوس وهيرا فهو إله الحرب عند اليونان، ولشدة بأسه واعتداده بنفسه أخذ يتطاول على سائر الآلهة ومنهم والده.

كان ذا قامة ضخمة وصوت كالرعد، يصحبه الخوف والرعب أنى سار. ولم يخضع إلا لسحر أفروديت التي أحبها وأحبته. وقد انحاز أثناء حرب طروادة إلى جانب الطرواديين. ويصفه هوميروس بأنه نقمة صُبَّت على البشر ويحتمل أن تكون منطقة تراكيا مهد عبادته التي لم تنتشر في الأساط الشعبية اليونانية كثيراً، وربما بسبب اعجاب اليونان بالارهاف العقلي وكرههم الخشونة المفرطة. وقد اتحد بمارس Mars عند الرومان حيث لقيت عبادته إقبالاً شديداً[1].

و – هرميس: Hermes:

عرفه الرومان باسم (ميركوريوس MERCORIUS)، ابن زيوس ومايا (حورية من بنات أطلس وبليوني)، فهو حفيد أطلس. ولد على جبل (سيلين) في أركاديا ونشأ في كهف وظهرت عليه مخايل الذكاء والحيلة مبكرة، فقد غادر مهده إلى (بيريا)، حيث سرق خمسين عجلاً من عجول ابوبون، وفي أثناء عودته إلى مسقط رأسه صنع أول قيثارة من هيكل سلحفاة، وحين لقيه ابولون فتن بعزفه على هذه الآلة فعفا عنه وصادقة.

كان هرمس رسول الآلهة ومنفذ إرادتها، وكان إلهاً لكل ما يقوم على الفطنة والحيلة كالتجارة والفصاحة واللصوصية واختراع الأدوات الموسيقية والموازين والمقاييس واحرف الهجاء.

وكانت تماثيله تنصب في مفارق الطرق أو على أطرافها لتبعث الطمأنينة في نفوس المسافرين والباعة المتجولين. وكانت له مهمة كئيبة هي قيادة الأرواح من عالم الأحياء إلى العالم الآخر[2].

---

1 – معجم الأساطير، ص 45

2 – معجم الأساطير، ص 443 – 444

ح – افروديت Aphrodite:

إلهة الجمال والشهرة والخصب، هي بنت زيوس وديوني. وتروي بعض الاساطير اليونانية أنها ولدت من زبد البحر بعد ان لقحه دم أورانوس الذي خصاه ابنه كرونوس. ويبدو أن أصل عبادتها شرقي لأن ثمة تقارباً بينها وبين الربة السورية عشتار. تزوجت من هيبايستوس وخانته مع آريس، كما مر معنا، ولم تكن أفروديت إلهة للحب والجمال فحسب، بل كانت أيضاً إلهة للحياة الكونية وحامية البحارة. انتشرت عبادتها في الموانئ والجزر، وكانت قبرص مركزها الرئيسي. وعبدت في اماكن اخرى مثل صقلية حيث بني لها معبد على جبل ايريكس. عرفها الرومان باسم فينوس Venus.

ويتحدث هوميروس عن أنصاف الآلهة (الأبطال) الذين يولدون من زواج الآلهة ببعض البشر فهم بذلك دون الآلهة وفوق البشر ويصبحون حُماة للمدن التي نشأوا بها. ومن أشهر أبطال الإغريق ((هرقل)) وثيسيوس بطل أثينا و((أوديب)) البطل ذو الحياة الفاجعة. وتذكر الأساطير أن جميع الأبطال اليونانيين يلاقون حتفهم في نهاية صراعهم العنيف مع الآلهة ((يتشابهون في هذا مع أبطال أساطير بلاد النهرين مثل جلجامش وانكيدو وإنانا))[1].

في الميثولوجيا الإغريقية، وكما في جميع الميثولوجيا الأخرى، وجدت انعكاسات (أوهام – خيالات) للعلاقات الإنتاجية البدائية والاجتماعية ذات البنية البدائية الفطرية. وهكذا فإن فن إشعال النار والحفاظ عليها يشكل أساساً للأساطير عن بروميثيوس الذي خطف النار من السماء وأهداها للبشر.

كذلك كان في غاية الأهمية، بالنسبة لمراحل تطور البشرية، الانتقال من مرحلة الانتساب للأم إلى مرحلة الانتساب للأب الذي سُجل في أسطورة أوديب: حين يتبع النسب للأم، فإن قتل الابن لوالده غير المعروف من قبله لا يمكن اعتباره جريمة خطيرة إذ يعتبر كقتل أي عابر سبيل، بغض النظر عن هويته. وخارج مجموعة الآلهة التي يتحدث عنها هوميروس عبد اليونانيون الإله الشعبي ديونيزيوس الذي نشأت عبادته – على ما يبدو في بيئة فلاحية حيث يهتم بشؤون الزراعة والخصب، وقد

[1] – د. نعيم فرح: تاريخ حضارات العالم القديم وما قبل التاريخ، دمشق 1975، ص 304

توفي أثناء الحصاد الذي كان يُشرف عليه وغادر عالم الأحياء إلى ما تحت الأرض ولكنه يبعث في كل ربيع مع بزوغ الشمس وترمز حياته إلى موت الطبيعة في الشتاء وبعثها في الربيع وإلى بزوغ النور بعد الظلام كما كانت عبادته تمثل رد فعل من أوساط الزراع والفلاحين ضد عبادة الآلهة الهوميرية (التي تحدث عنها هوميروس) الإقطاعية.

وكانت عبادة ديونيزيوس قد نشأت في تراكية ثم انتقلت إلى أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد وأصبح فيها إله قطف العنب والخمر كما أصبح له أربعة أعياد في السنة (أعياد ديونيزيا) يرافق الاحتفال بالعيد الأخير (بعد جني محصول العنب) شرب الخمر والرقص والغناء والتمثيل[1].

يقول ول ديورانت: "أما ديونسيوس الذي لم يُقبل بين الآلهة أوليمبوس إلا في أخريات أيامه. ذلك أنه كان في أول الأمر من آلهة تراكية، قبل أن تهبه تلك البلاد إلى اليونان. فلما جاء بلاد اليونان أصبح إله الخمر ومغذي الكروم وحارسها. وكان أحب أبناء زيوس إليه، ويجلس إلى جواره على عرشه في السماء.

ولما حسدته (هيرا) على منزلته وأغرت الجبابرة بقتله، بدَّله زيوس بماعز ثم بثور ليخفيه عن الأنظار، ولكن الجبابرة قبضوا عليه وهو في هذه الصورة الثانية، وقطَّعوا جسده ارباً سلقوها في قدر، إلا ان أثينا أنقذت قلبه وحملته إلى زيوس، وأعطاه زيوس إلى سميلي Semele فحملت به وولدت الإله مرة أخرى وسمي بعد مولده (ديونيسيوس) وكان الحزن على موته والاحتفال والسرور ببعثه أساس طقوس دينية واسعة الانتشار بين اليونان.

فقد كانت النساء اليونانيات يصعدن التلال في فصل الربيع حين تزهر الكروم ليقابلن الإله حين يولد من جديد. وكن يسرن في موكب عجاج تقودهن ميندات maends أو نساء ذاهلات العقل، مشغوفات بديونيسيوس. وكن يرهفن آذانهن لسماع قصته التي يعرفونها حق المعرفة، وما لقيه إلههن من عذاب وموت وبعث، وكن في أثناء احتسائهن الخمر ورقصهن يهتجن اهتياجاً يتحللن فيه من جميع القيود.

وكان محور هذا الاحتفال وأهم ما فيه أن يمسك النساء بماعز أو ثور أو رجل (في بعض الأحيان)، كما لو أن الإله قد تقمصه، ويمزقنه إرباً وهو على قيد الحياة،

---

[1] – نفس المرجع. نفس الصفحة

إحياءً لتمزيق ديونيسيوس، ثم يشربن دمه ويأكلن لحمه، يتخذنه عشاءً ربانياً مقدساً، معتقدات أن الإله سيدخل بهذه الطريقة إلى أجسامهن، ويستحوذ على أرواحهن[1].

لهذا كان لديونيسوس أحب الآلهة إلى قلوب شعب اليونان لأنه لم يكن يطلب من عباده أكثر من السكر والخروج إلى الشوارع والرقص والغناء.

وساعد تصور الناس لهذا الإله: نصف الرباني — نصف البشري على الإيحاء بذلك الإزدواج والصراع الرهيب والجدل المدمر داخل الإنسان بين عناصره السماوية، وعناصره الأرضية، ساعد ذلك — أي جانب الطقوس التي تتم أثناء الاحتفال به، والمسماة (بالديثرامبوس) وهي رقصات ايقاعية مترنحة تصحبها ترنيمات مناسبة وحركات تتلائم مع الخطوات.

كذلك كان على قادة هذه الرقصات الديثرامبية أن يقصوا على الناس قصة تتلائم مع الاحتفال الذي كانوا يقومون به. وكثيراً ما كانت هذه القصص تحكي عن أبطال قاموا بخدمات لا تنسى من أجل مواطنهم وصادفوا الموت أثناء ادائها ومن ثم نشأ عنصر الصراع في تلك الاحتفالات، ثم ما لبثت التفاصيل الانسانية أن أخذت شيئاً فشيئاً محل الطقوس، وقوى ذلك الاتجاه أن الدين البدائي بدأ يضعف وخاصة في أثينا حيث تحول إلى مجرد احتفالات يمتّع فيها الأثينيون أنفسهم أكثر مما يقدمون من فروض العبادة للآلهة. وعندما بدأ الشك يتسرب إلى نفوس الأثينيين حول هذه الخرافات انطلقت ((الدراما)) من عقالها المتمثل في الطقوس المهيبة، ثم جاء الوقت الذي تحولت فيه الكلمات المرتجلة التي تصاحب الرقصات الديثرامبية إلى حكايات مدروسة وإنشاد محفوظ ساعده تطور الشعر الإغريقي — وسرعان ما تحولت الكلمات التي تنشد بصورة جماعية أو التي كانت مقسمة — علىالأكثر — إلى اجزاء ومقاطع، يرددها الكورس، إلى حوار شخصي.

أما بروميثيوس Promethe، وهذه الكلمة تعني ((النبي))، فهو ابن جابيت وكليمينيه[2]، كان زيوس يخشى سطوته. ويقال أنه حمى الإنسان عندما أراد زيوس إفناءه بالطوفان إذ علَّم ابنه دوكاليون طريقة صنع سفينة أنجته من الغرق، ويقال أنه

---

[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، مرجع سابق، ص 335 – 341

[2] – جابيت: هو أحد المردة أبناء أورانوس وجايا ومن اخوة كرونوس. أما كليمينيه فهي الحورية التي كانت زوجة للمارد جابيت، وولدت منه أطلس وبروميثيوس

قبل الطوفان – أو بعده – هو الذي خلق الإنسان من ماء وطين، ولكي يمده بالقوة سرق له من الشمس ناراً وأعطاها إياه، وعلمه كثيراً من العلوم والفنون وأدخله الحضارة. وقد وصل بتحدياته للإله زيوس إلى الذروة عندما ذبح ثوراً ووضع شحمه ومخه وأحشاءه في جانب وغطاها بجلده، ثم وضع بجانب آخر عظمة وشحمه وطلب من الإله زيوس أن يختار أحد القسمين فانخدع الإله باللون الأبيض واختار العظام وأعطى بروميثيوس القسم الآخر للإنسان، فغضب الإله وكلف هيبايستوس أن يصنع (باندورا) الجميلة المغوية التي انطلقت من علبتها الشهيرة أنواع الشرور والآلام لتعم البشرية، وأمر من ناحية ثانية بتقييد بوميثيوس على صخرة وأرسل عليه نسراً ينهش من كبده كل يوم فيلتئم الكبد ليعود النسر إلى قضمه.. وبالتالي تتجدد آلام بروميثيوس في اليوم التالي، ودام هذا العذاب قروناً إلى أن أشفق زيوس عليه واعترف بجميله عليه إذ كان قد حذره يوماً من الزواج بثيتيس حتى لا تنجب له ولداً يجرده من العرش فبعث بهرقل الذي قتل النسر وفك قيود المارد بروميثيوس، واشترط عليه زيوس أن يضع في اصبعه حلقة من حديد عليها قطعة من الصخر التي كان مقيداً إليها.

ألف الإغريق حول برميثيوس عدة أناشيد تصور معونته للبشر وتحديه للآلهة، كما ألف ايسخولوسمسرحيته الشهيرة ((بروميثيوس مقيداً))(1). بالاضافة إلى الآلهة اليونانية الأصل استورد اليونانيون بعض الآلهة من البلدان الأخرى، فمن تراكيا استوردوا الإله سابا زيوس والإلهتين كاتيتو وبنديس، ومن سورية الإلهتين آدونيس وعشتروت اللتين شبهتا بالآلهة اليونانية أفروديت، ومن مصر الإله آمون والإله إيزيس.

ولكن المحافظين من الأثينيين استاءوا من إدخال عبادة الآلهة الأجنبية، ونلاحظ هذا الاستياء في الملهاة التي وضعها الأديب الأثيني اريستوفانيس وهاجم فيها الإله سابازيوس المستورد من تراكيا.

لم يشكل الكهنة في اليونان طبقة مستقلة كما كان الأمر في مصر وبلاد ما بين النهرين، بل مارست الحكومة الإشراف على العبادات الدينية. كما أنه لم تسن قوانين دينية خاصة ولم يكن ثمة نصوص دينية معروفة، وإنما كانت الإلياذة والأوديسيا انجيل الإغريق[2].

---

[1] – معجم الأساطير، ص 174 – 175

[2] – د. نعيم فرح: تاريخ حضارات العالم القديم، مرجع سابق، ص 305

المعتقدات والطقوس

1- عقيدة الروح والموت:

كانت هناك مجموعة من الأفكار والعادات ترجع بكل تأكيد إلى عصر سحيق جداً، والتي مازالت حتى الفترة الاخيرة من تاريخ الإغريق. ومن هذه الأفكار نستطيع أن نعلم ما هي الآراء التي كونها الإنسان في البدء عن طبيعة ذاته وعن روحه: سر الموت.

فالجنس الهندو أوربي الذي تُعد الشعوب الإغريقية أحد فروعه (كما يقال)، لم يفكر مطلقاً في أن كل شيء ينتهي بالنسبة للإنسان بعد هذه الحياة القصيرة. فكانوا يعتقدون – قبل أن يوجد الفلاسفة بزمن بعيد – بحياة أخرى بعد الموت، ولم تواجه الموت بوصفه انحلالاً للكائن، بل بوصفه تبديلاً يسيراً أو بسيطاً للحياة.

فالروح في – رأيهم – أي في أقدم عقائد الإغريق، لم تكن لتذهب إلى عالم غريب منفصل عن هذا العالم لكي تمضي فيه وجودها الثاني، بل كانت تبقى قريباً من الناس وتستمر تعيش تحت الأرض، أي أن الروح تبقى مرتبطة بالجسم في ذلك الوجود الثاني، فلا يفصلها الموت عنه. وترينا شعائر الدفن مثل هذه العقائد بوضوح من خلال وصف الشاعر الروماني فرجيليوس لإحدى الاحتفالات الدينية بمنتهى الدقة والأمانة عندما يقول " إننا نحبس الروح في القبر "[1].

فكانت العادة عند نهاية الاحتفال الجنائزي، أن تدعى روح الميت ثلاث مرات بالاسم الذي كان يحمله وكانوا يتمنون لها أن تعيش سعيدة تحت الثرى... ثلاث مرات يقولون لها : ((كوني بعافية)) أو ((ليكن الثرى خفيفاً عليك)) وكانوا يكتبون على القبر أن الإنسان يستريح هناك، وقد ظل مثل هذا التعبير ينتقل من قرن إلى قرن حتى وصل إلينا، وما زلنا نستعمله. إضافة إلى ذلك كانوا يريقون على قبر الميت خمراً لتجنبه العطش، والأغذية لتجنبه الجوع، ويذبحون خيلاً وعبيداً اعتقاداً منهم بأن هذا الكائنات إذا ما حبست مع الميت قامت بخدمته، كما كانت تخدمه في حياته[2].

---

[1] – د . خليل سارة: تاريخ الإغريق، جامعة دمشق 2007، ص 285

[2] – نفس المرجع ، نقلاً عن الإلياذة. ص 259

وكان الدفن أمراً ضرورياً لأجل استقرار الروح، فالروح التي لا قبر لها، لا مقر لها فهي روح هائمة وسرعان ما تصبح شريرة تعذب الأحياء وترسل عليهم الأمراض وتفسد محاصيلهم وتثير الذعر بينهم بظهورها بمظهر الأشباح. فبدون الدفن تكون الروح بائسة، وبالدفن تصبح سعيدة إلى الأبد بقول هيرودوت: ".. أما في الوفاة فإنهم يدفنون الميت وسط الضحك والفرح، مرددين قولهم، أن الرجل تخلص من المحن والآلام وبات ينعم بأتم السعادة "[1].

فالاحتفال الجنائزي لم يكن لإعلان الألم، بل لراحة الميت وإسعاده. وأثناء الدفن، كان لا بد من مراعاة شعائر تقليدية والنطق بصيغ معروفة، وبدون هذه الشعائر تبقى روح الميت هائمة، وتظل تظهر للأحياء حتى تدفن طبقاً للقواعد. فقد كانت خشية الموت أقل من خشية الحرمان من الدفن الذي كان يعد فقداناً للراحة والسعادة الأبدية[2].

وكان القانون ينزل بكبار المجرمين أو المذنبين عقاباً عظيماً، وهو الحرمان من الدفن فيكون بذلك عذاباً قاسياً لروح المذنب يكاد يكون سرمدياً. وبما أن الروح كانت تلازم الجسد وهي في القبر، كان من الواجب على اهل الميت أن يقدموا له الطعام في أيام معينة من السنة، وهو نوع من اللبن والخمر يراقان على ثرى القبر من خلال حفرة أو شق لإيصال الأغذية الصلبة حتى مضجع الميت. وفي حال تقديم الأضاحي، فإن جميع لحمها كان يُحرق حتى لا يحصل أي حي على نصيب منها، وكانوا يتلون صيغاً مقدسة معينة لدعوة الميت للطعام والشراب، وكان يحظَّر على أسرة الميت ان تمس هذه الأغذية إطلاقاً، وعند العودة كانوا يتركون قليلاً من اللبن وبعض الكعك في أوان لاستخدامها من قبل الميت، وكان من الكبائر أن يمس أحد الأحياء هذه المؤونة الضئيلة المخصصة لحاجات الميت.

هذه العقائد كانت بالغة في القدم، وتبدو لنا على درجة كبيرة من السخرية، ومع ذلك فقد كانت سلطاناً على الإنسان خلال فترة طويلة من الزمن، فسيطرت على النفوس والجماعات حتى ان معظم أنظمة القدماء الأسرية والاجتماعية إنما أتت من هذا المنبع.

---

[1] – نفس المرجع، نقلاً عن هيرودوت. ص 259

[2] – نفس المرجع، نقلاً عن كتاب: الإغريق، تأليف كيتو. ص 260

2- عبادة الموتى:

كان الموتى في اعتقاد الإغريق كائنات مقدسة، وقد خلع القدماء عليهم ما كانوا يجدونه أكثر الألقاب احتراماً، فكانوا يسمونهم الطيبين والقديسين والسعداء، وكانوا يكنون لهم كل التبجيل الذي يستطيع الإنسان ان يكنه للمعبود الذي يحبه ويخشاه، فكان كل ميت في فكرهم إلهاً[1].

ولم يكن هذا التأليه مقصوراً على عظماء الرجال، إذ لم يكن هناك تمييز بين الأموات، فلم يكن من الضروري أن يكون المرء من ذوي الفضيلة، فكان الخبيث يصبح إلهاً على قدم المساواة مع أهل الخير وإنما يحتفظ في ذلك الوجود الآخر بكل ميول البشر التي كانت تصيبه في الحياة الأولى. وكانوا يطلقون على الموتى اسم الآلهة السفليين، فها هو أيسخيلوس يدعو ابن أبيه المتوفى هكذا: (أنت الذي هو إله تحت الأرض)، فكانوا يرجونه ويلتمسون تأييده. وعندما يجد احدهم في طريقه قبراً كان يقف ويقول: (أنت الذي هو إله تحت الأرض كن عطوفاً علي). لذلك كان الموت أول الأسرار، وهو الذي وضع الإنسان في طريق الأسرار الأخرى، ورفع فكره من المرئي إلى الخفي، ومن الطارئ إلى الخالد، ومن البشري إلى الإلهي[2].

3- النار المقدسة:

يحوي كل بيت روماني أو إغريقي مذبحاً يوجد فيه قليل من الرماد وفحم متقد، وكان لزاماً مقدساً على رب كل منزل أن يُعنى بالنار بشكل دائم وتغذيتها ببعض الغصون وأنواع خاصة من الأشجار يمكن أن تستعمل في هذا الأمر، ويجب أن لا تنقطع النار عن التوهج على المذبح، إلا عندما تفنى الأسرة بأكملها، وكانت عبارتا (نار خابية) و(أسرة فانية) مصطلحين مترادفين عند الأقدمين.

وتفرض الديانة أن تبقى هذه النار طاهرة على الدوام، أي يجب ألا يلقى في النار أي شيء قذر، وألا يرتكب أي إثم في حضرتها. وكان في السنة يوم هو عند الرومان أول مارس، يجب فيه على كل أسرة أن تطفئ نارها المقدسة وأن توقد أخرى فوراً. وكان إيقاد

---

[1] – نفس المرجع: نقلاً عن ايسخولوسحاملات القرابين. ص 261

[2] – د. خليل سارة: تاريخ الإغريق، الرمجع السابق، ص 262

النار الجديدة غير مسموح به إلا بوسائل خاصة، وهي تركيز حرارة أشعة الشمس على نقطة ما، أو حك قطعتين من الخشب من نوع معين حكاً سريعاً لتخرج منه الشرارة. فكان الإغريق يعتبرون النار شيئاً إلهياً، فكانوا يعبدونها، ويؤدون لها شعائر مقدسة ويتقربون إليها ويلتمسون حمايتها، ويوجهون لها أدعية حماسية لكي يحصلوا منها على تلك الأغراض الأبدية للرغبات البشرية: الصحة، والثروة، والسعادة [1].

4- الديانة المنزلية:

كان لكل أسرة قبرها يجمع افرادها من الأموات التي تربطهم رابطة الدم، وكان موقع كل قبر في ممتلكات الأسرة نفسها غير بعيد عن منزل الأسرة، لكي يقابل الأبناء آباءهم كل مرة يدخلون فيها المنزل أو يخرجون منه، حتى يوجهوا الدعوات إليه في كل مرة.

كانت الديانة المنزلية سرية غير علنية، وجميع الاحتفالات تجري في وسط الأسرة دون سواها، ولم يكن الموقد يوضع خارج المنزل إطلاقاً ولا على مقربة من الباب الخارجي حتى لا يستطيع الغريب أن يشاهده تماماً، فالسرية كانت لازمة لكل شعائر هذه الديانة، ونظرة الغريب إلى إحدى حفلاتها تفسد هذه الحفلات وتضطرب وتتلوث بمجرد هذه النظرة وحدها.

يمكن القول إذن إنه كان لكل أسرة استقلالها التام، وليس هناك أي سلطة خارجية لها الحق في تنظيم عبادتها وعقيدتها، والأب هو المفسر الوحيد لديانتها وحبرها الأعظم، وله سلطة تعليمها لابنه الأكبر فقط. وكانت كل شعائر الأسرة ميراثاً وملكاً مقدساً دون غيرها من الأسر الأخرى، بل كان محرماً عليها الكشف عن هذه الشعائر لغيرها من الأجانب[2].

5- آلهة المدينة:

وكما كان لكل أسرة عبادتها وموقدها الخاص، كان لكل مدينة عبادتها ومذبحها الخاص أيضاً، والذي يعد مشتركاً عاماً بين القبائل التي تجمعت لتكوين المدينة هو ان توقد ناراً مقدسة، وأن تتخذ ديانة مشتركة. ومذبح المدينة يقع ضمن

---

1 – نفس المرجع، ص 263

2 – نفس المرجع، ص 265

سور مبنى يسميه الإغريق بريتانيون Prytanee (كان بيت النار البريتانيون هو قبل كل شيء المبنى الذي يحوي الموقد، إذ أن لكل مدينة موقدها الخاص). وهذه العبادة لها سريتها أيضاً كسرية العبادة المنزلية، إذ لا يحق لأحد أن يشهد القرابين إلا من بين مواطني المدينة نفسها، ومجرد نظرة إليها من أجنبي غريب كانت تدنّس العمل الديني.

وكانت آلهة المدينة عادة، من نفس طبيعة آلهة الديانة المنزلية، وما هي إلا أرواح بشرية ألهها الموت. وبما ان عظام هؤلاء مرتبطة بأرض المدينة، فكانوا يسهرون عليها من أعماق قبورهم، وكانوا يحمونها ورؤسائها وسادتها وهم في قبورهم[1].

وكان يصبح إلهاً للمدينة كل رجل أدى لها خدمة جليلة، من مؤسسها إلى من أحرز لها نصراً. أو أدخل تحسيناً على قوانينها، بل لم يكن من الضروري أن يكون رجلاً عظيماً أو محسناً، وإنما يكفي أن يؤثر على عقلية معاصريه تأثيراً قوياً وأن يجعل نفسه موضوعاً لإثارة شعبية لكي يصبح بطلاً أي ميتاً قوياً تُرجى حمايته ويُخشى غضه.

لقد حرص الإغريق على تمجيد ابطالهم وتخليد ذكراهم، فنصبوا لهم التماثيل والهياكل والمعابد وأقاموا لتكريمهم أعياداً دينية، وتقربوا إلى أرواحهم بتقديم القرابين، وأنزلوهم منزلة التقديس لا تقل كثيراً عن منزلة الآلهة، وألفوا في الإشادة بتفضيل حروبهم وانتصاراتهم وما كان لهم من فضل على البلاد، وما امتازوا به على سائر الخلق من صفات مكتسبة وموهوبة.. وألفوا في كل ذلك قصائد ممتعة تكوّن منها فرع هام من فروع آدابهم وهو الأدب الحماسي واستأثرت بقسط كبير من نشاطهم العقلي والاجتماعي، وكما اشرنا آنفاً إلى هوميروس في ملحميته: الإلياذة والأوديسيا.

وكان الموتى أياً كانوا حماة للبلاد على شرط أن تقدَّم لهم العبادة، وكانت أثينا تعبد أوريسثيوس Eurythee باعتباره أحد حماتها بيد انه كان من آرجوس، ويفسر لنا يوربيدس منشأ هذه العبادة، عندما يظهر على المسرح أوريسثيوس مستعداً للموت وهو يقول للأثينيين: ((ادفنوني في أتيكة فسأكون عطوفاً عليكم، وسأكون في باطن الأرض ضيفاً حامياً لكم)).

[1] - نفس المرجع، ص 266

وكان لكل مدينة هيئة كهنتها الخاصة، ولم يكن هناك أي رابطة بين كهنة مدينتين ولا أية صلة أو تبادل في التعليم أو الشعائر فكل مدينة مستقلة بحد ذاتها، ولها قوانينها الخاصة، وسيادتها القضائية، وأعيادها الدينية وتقويمها الشهري والسنوي الذي يختلف من مدينة لأخرى، وعملتها الخاصة التي تحمل رمزها الديني، وأوزانها ومقاييسها، إذ لم يكن هناك شيء واحد مشترك بين مدينتين. حتى أن الزواج كان ممنوعاً بين مدينتين مختلفتين. فكل مدينة أقامت حول حدودها خطاً فاصلاً من الحدود المقدسة، وكان هو أفق ديانتها القومية وآلهتها، وفيما وراء هذا الخط كانت تتحكم آلهة وعبادة أخرى[1].

وإذا ما خرجت المدينة للحرب حملت معها في مقدمة جيشها صورة إلهها أو شعاره. ولم تكن خطوة خطيرة إلا بعد استشارته بسؤاله عما يخبئه الغيب لها وكان لها عليه في نظير هذا أن يحارب في صفها.

من خلال ما سبق، نستنتج أن الطبيعة الجبلية مزَّقت بلاد الإغريق، وكان أثرها الكبير في تاريخ هذه الشعوب، لكن العقائد الدينية كان لها أثرا أعظم سلطاناً، فقد كان بين أي مدينتين شيء أكثر من الجبال استقصاءاً على العبور: ألا وهو سلسلة الحدود المقدسة، واختلاف العبادات، والحاجز الذي أقامته كل مدينة مع غيرها من المدن الأخرى.

6- الديانة والحياة العامة:

كان لخوف من الآلهة يسطر على كل إغريقي، فإن هذه الشعوب التي كونتها الديانة في بادئ الأمر، قد حافظت ردحاً طويلاً على سمة تربيتها الأولى. وتجمع المصادر القديمة على مدى اهتمام الأثينيين في الشؤون الدينية فيقول اكسينوفون: " إن للأثينيين من الأعياد الدينية أكثر مما لأي شعب إغريقي آخر".

ويقول أرسطو فانيس: " ما أكثر الأضاحي المقدمة للآلهة، وما أكثر المعابد وما أكثر الأصنام، وما أكثر المواكب المقدسة، ففي كل لحظة من السنة ترى ولائم دينية وأضاحي متوَّجة"[2].

---

[1] – المرجع السابق، ص 266 – 267

[2] – المرجع السابق، نقلاً عن اريستوفانيس: السحب، ص 273

وتكتسي مدينة أثينا وإقليمها بالمعابد والمحاريب، فمنها ما هو لعبادة المدينة، ومنها ما هو لعبادة القبائل والأحياء (Demeos) ومنها ما هو لعبادة الأسرة، وكل بيت هو معبد، ويكاد كل حقل أن يكون فيه قبر مقدس.

و الأثيني يشعر باحترام فريد للسنن والشعائر القديمة، وديانته الرئيسة التي تنال من لدنه أشد أنواع الحماس الديني هي ديانة الأسلاف والأبطال (Heros) وعبادة الموتى (Culte Des Morts)، ويلزمه أحد قوانينه بأن يقدم لهم كل عام بواكير

محصوله، ويحرّم عليه قانون آخر أن يتلفظ بكلمة واحدة من شأنها أن تثير نقمتهم. وكل ما يمس العصور العتيقة مقدس عند الأثيني، وعنده مجموعات قديمة دونت ولا يتحول عنها قط. ولأثينة مجموعات وحيها القديم، ففي كل خطوة من شوارعها متكهنون وكهنة (Devins) ومفسرو أحلام، ويعتقد الأثيني في الفأل فيوقفه العطاس أو طنين الأذن فيما شرع به، ولا ينزل سفينة قط دون ان يستنبئ الاستخبارات (Auspices) ولا يفوته أن يستوحي طيران الطيور قبل أن يتزوج، ويؤمن بالأقوال السحرية، وإذا مرض وضع تمائم حول عنقه، وتتفرق الجمعية العامة إذا ما اكد أحدهم انه ظهرت في السماء آية نحس، وإذا اختل القربان لإعلان خبر سيء وجبت إعادته، ولا يبدأ الأثيني حملة دون أن يدعو الحظ السعيد أولاً، وعلى المنبر يؤثر الخطيب أن يبدأ بدعاء الآلهة والأبطال الذي يسكنون الإقليم ويقودون الشعب بتلاوة الوحي له، ولكي يقوي الخطباء آراءهم كانوا يكررون في كل لحظة: هكذا أمرت الآلهة.

ولم يكن هناك عمل واحد من أعمال الحياة إلا ويدخلون الآلهة فيه، فالشعب لم يكن يجتمع في مجامعه Assemblee Du Peuple إلا في الأيام التي تسمح له الديانة فيها بذلك، وكان مجلس الشيوخ الأثيني Senat يحتوي على قاعة تتضمن مذبحاً وموقداً، وكانوا يقومون بعمل ديني عند ابتداء كل جلسة، فكان كل شيخ عند دخوله يقترب من المذبح ويتلو دعاءً.

وكانوا لا يجلسون للقضاء في المدينة، إلا في الأيام التي تبين أنها من أيام القبول، وليست في أيام النحس. وفي أثينة كانت تعقد جلسة المحكمة بجوار مذبح وتبدأ بقربان[1]. وكان اليونان السذج يؤمنون بأنواع لا حصر لها من العفاريت وآلهة انتقام وشياطين ونساء مجنحة.

[1] – د. خليل سارة: تاريخ الإغريق، المرجع السابق، ص 273 – 274

وكان الاعتقاد بوجود أيام مشؤومة منتشراً إلى درجة كبيرة، وكان بعض الناس مهرة في فنون السحر، وكان في وسعهم أن يمزجوا شراباً للعشق أو دواءً مقوياً للباه، وكان في وسعهم أن يضيفوا في بعض العقاقير السرية القدرة على الجماع، أو يعقموا المرأة فلا تحمل أبدا.

وكان هؤلاء ينبؤون بالمستقبل بالنظر إلى النجوم وتأويل الأحلام وبحث أحشاء الحيوانات وزجر الطيور. وكان العرافون يؤجرون أنفسهم للأسر والجيوش والدول[1].



[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، مرجع سابق ص 365 – 366

الفصل الخامس

نشأة المسرحية

كان الرقص هو أقدم الوسائل التي عبر بها الإنسان البدائي عن انفعالاته، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، فقد كان هذا الإنسان البدائي، وبالرغم من فقر إمكانياته التعبيرية وقلة محصولاته من الكلمات المنطوقة في حاجة إلى ترجمة انفعالاته تجاه الظروف الطبيعية والانفعالية المحيطة به. ولما كانت الأشياء من حوله تتحرك حركة إيقاعية كحركة الأمواج والحقول، وثبات شروق وغروب الشمس وظهور القمر وغيرها من الظواهر. لذا لجأ الإنسان إلى الحركات الرتيبة الموزونة كنوع من التعبير عن مشاعره الداخلية.

أما الأصوات التي كان الإنسان البدائي يصدرها أثناء أداءه لرقصاته الإيقاعية فقد أخذت وحدتها من حركة جسمه المتأرجحة ومن دبيب قدميه، وبالتدريج دخلت عليها الكلمة، ومن ثم أصبحت نشيداً دينياً أو حربياً — في الغالب – والذي أدى في النهاية إلى ظهور الشعر الذي نظمه الإنسان فيما بعد عن وعي وإدراك. ولا يبدو انه من قبيل المصادفة أن يُطلق على التفعيلة الشعرية (وحدة الوزن) كلمة ترتبط بالرقص البدائي وهي (قدم). كما أن الموسيقا لا يمكن فصلها عن نشأة المسرح، ارتبطت منذ البداية بالأصوات المصاحبة لهذا الرقص البدائي الإيقاعي وكان هدفها هو تأكيد إيقاع القدمين وحركة الجسم عن طريق ضرب الأكف في البداية ثم نقر الطبول فيما بعد . وهكذا يكون الرقص هو الأصل الذي تفرعت منه عدة فنون كالشعر والموسيقا ومن ثم المسرح. والرقصة البدائية لم تكن تخلو من المضمون أو الفكرة التي هي جوهر ((الفعل))، ويمكن لنا أن نحصر ثلاثة انواع على الاقل من الرقص: يدور اولها حول علاقة الإنسان بالآلهة والأرواح التي أحلها في مظاهر الطبيعة المحيطة به وهو ما يمكن أن نطلق عليه ((الرقص الديني)). أما النوع الثاني فيتعلق باحتياجات الإنسان نفسه من الطعام سواء نبات أو حيوان كرقصات استدرار المطر اللازم لنمو النبات أو رقصات صيد الحيوان. والنوع الثالث هو رقصات الحرب، وفي جميع الأحوال، دائجاً

ما توجد ((الفكرة)) التي يحاول الإنسان التعبير عنها. وفي سبيل ذلك لجأ إلى بعض الوسائل المساعدة والتي كان أهمها ((القناع)) الذي هو في حد ذاته تجسيد لفكرة أو انفعال أو شخصية حلَّت في شخص مرتدي القناع وهذا هو جوهر التمثيل[1].

إن الطقوس الدينية التي كانت تمثل حزن الإنسان في أوقات القحط والجدب وسعادته في أوقات النماء كانت أيضاً محاولة من جانب الإنسان لإدراك كنه الظواهر الطبيعية المحيطة به واسترضائها بتأليهها وتقديم القرابين إليها، وقد كانت هذه الطقوس ظاهرة عامة في كل المجتمعات القديمة ومنها بالطبع المجتمع الإغريقي الذي صور مرحلة انعدام النماء ثم عودته باختطاف هاديس (إله العالم السفلي) لبرسيفوني ابنة الربة ديمتر إلهة الخصب والنماء ومحاولته إجبارها على الحياة معه تحت الأرض، ويتدخل الإله زيوس كبير الآلهة لحل المشكلة، وكان الحل الذي توصل إليه يقضي بأن تظل برسفيوني ستة أشهر من كل عام في عالم الموتى ثم تعود إلى عالم الأحياء في الستة شهور الباقية، وفي طقوس احتفالاتهم كان قدامى الإغريق يقومون بدفن دمية تمثل برسفيوني ثم يستخرجونها بعد مدة كرمز لعودة الربيع[2].

أما كيف تغلب هذا العنصر الدرامي المضاف إلى أن صارت الدراما أهم من الرقص وربما أهم من كل عناصر الرقص فتوضحها لنا الطقوس الدينية على نحو خاص. وتتدريجياً تتطور الكهانة: فالإنسان العادي لا يستطيع أن يجتزئ وقتاً كبيراً من صيده وحربه بيظل في صلة الآلهة، وحالما جرى تعيين الكهان وازدهرت أحوالهم سعوا باستمرار إلى تدعيم مركزهم. عليهم أن يثبتوا أنهم على صلة بالأرواح، حتى أنهم يوجهون قرارات الآلهة.

وتغدو الطقوس أشد تعقيداً، ويستعمل كل شيء يزيد عنصر السرانية. وتظهر طائفة من الممثلين الكهان. إنها مدربة خصيصاً للرقص والإيماء. كمية كبيرة من الأعمال الدرامية التي تشبه مسرحيات الأسرار المسيحية المتأخرة ظهرت إلى الوجود. وطبعا في ذلك الزمن لا وجود لأدب درامي مكتوب.

---

[1] – شيلدون شيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، الجزء الأول، سلسلة الألف كتاب، القاهرة 1963 ص 27 – 29 ،

[2] – معجم الأساطير، مرجع سابق، ص 32 – 33

وتعرض أخوية الأريو في بولينيزيا وهي جمعية سرية ذات امتيازات دينية، كل الأنواع: من الرقص الطقسي حتى المسرحية المعقدة نسبيا في ((الريبرتوار)) وهي ((المسرحيات التي مثلت وباتت رصيدا جاهزا يقدم وقت الطلب)). فينقل أعضاؤها هذه المسرحيات إلى قبائل مجموعة الجزر البولينيزية المختلفة. وقيل أن الرقصات الدينية والإيمائية الدقيقة، تتلوها مشاهد تاريخية طويلة وإيمائيات عشقية ومقطوعات كوميدية. فجمعية الدوك — دوك في بوميرانيا الجديدة المنحدرة أيضا من كهانة دينية، تطوف بمسرحياتها الطويلة من قرية إلى قرية. ومن المعروف أن الإنسان في المجتمعات البدائية الحالية، أو التي انقرضت منذ وقت قريب يمثل الإنسان القديم (في عصور ما قبل التاريخ) كما يمثل الإنسان في الحضارات القديمة.

يقول شلدون شيني: ((لقد أخذت الدليل من البدائيين المحدثين، من مصادر منفصلة كثيرا من أمثال جزر بحر الجنوب والسهول الأمريكية وجزر الاليوتان واستراليا وبورنيو وافريقيا المركزية. وقد تبين للأنثروبولوجيين أن الإنسان الحديث قد استنتج من حدوث الرقص الدرامي في هذه المناطق المنفصلة نشاطاً راقصاً عالمياً، وإن هذا يمكن مقارنته بثقة بالنشاطات السابقة على الإغريق وغيرهم الذين منهم أخذت المسارح الأوروبية والآسيوية المعروفة تراثها. باختصار وقد عرفنا كيف ترقص العروق المختلفة، بل حتى البدائية في هذه الأيام، يمكن تصوير أجدادنا أصحاب الشعر الطويل يرقصون رقصا متشابها في مناسبات الولادة والموت والزواج وتقلبات الفصول والتقليد وتقديم الأضاحي للآلهة... إلخ)).[1] ويتابع قوله: (وإذا عرفنا كيف أصبح رقصهم الطقسي دراميا، فبإمكاننا تصوير كامل نشاط المسرح العالمي الذي وجد قبل ما نعتبره عادة ولادة الدراما الغربية في اليونان في القرن السادس ق.م. فلابد أن يكون هناك حشد ضخم من أنماط الرقص. والأغلب أن تختلط عناصر الحركة الإيقاعية مع الغنائية ومع السردية، ولا شك أن الدافع الجمالي انفصل عن الدافع الديني والغرض العملي. وكما أننا متأكدون الآن أن ثمة عصورا طويلة من (إنسان ما قبل التاريخ) كذلك متأكدون أن ثمة عصورا طويلة مساوية لها من رقص ما قبل التاريخ والدراما البدائية).[2]

---

[1]– شلدون شيني: المسرح، ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة حنا عبود، الجزء الأول، وزارة الثقافة، دمشق 1998، ص 37.

[2]– نفس المرجع، ص 38.

على أي حال هناك عادة للرقص بارزة، انتشرت انتشاراً ملحوظاً ويمكن أن نعزوها للقدامى مثلما نعزوها للبدائيين المعاصرين بتأكيد كبير لأنها ظهرت في أبكر فجر للدراما التاريخية: استخدام القناع. ففي المتاحف الأثنوغرافية الكبرى لا يوجد موضوع بارز أكثر من الأقنعة الطقوسية الملونة، التي أولاها الفنانون البدائيون في كل مكان جل اهتمامهم، ونحن نعرف أن القناع في قبائل كثيرة يوضح المشهد الراقص والدرامي. أحيانا يوضع ((تخفياً)) ليشير إلى حيوان معروف أو إلى نمط إنساني أو ربما إلى روح متوفى. وقد يكون تقليدا أو رمزا، أو يكون الإله نفسه.

إنهم يعرفون جيدا أن وضع القناع يدخل سريا وصوفا في روح الحيوان (الطوطم) أو الإله أو الجد الذي كان هذا القناع مصنوعا له إن صح التعبير.

صُنعت الأقنعة البسيطة من خشب محفور حفراً خفيفاً ومدهون أو مصبوغ. لكن هناك أقنعة أكثر تعقيداً تتضمن كل مادة خفيفة قابلة للبس: القماش المقوى والجلد والصدف والمعادن النفيسة والخرز والريش والفلين وبعض الأمثلة القديمة تُبنى على الأجزاء الأمامية للجماجم البشرية. أما الأقنعة المثيرة للرعب فهي صنف هام قائم بذاته. وأقل الأقنعة ((فنيَّة)) هي رؤوس الحيوانات الحقيقية كتلك التي تُوضع في رقصة ((قدوم البوفالو)) عند الماندييين[1].

وهناك ثقات يعتقدون أن رقصة الصيد القائمة على موضوع واقعي أو مأثرة حقيقية نشأت من سرد للقصة الدرامية بفهم عميق للدافع المسرحي وبحيوية فياضة بحث أعيد نشره هنا. وقد يشعر القارئ منه الإحساس بحتمية الدراما أكثر من كل ما قيل عن الرقص والطقس، وسوف يخدمنا بالتأكيد –و ربما في إبراز الأهمية النسبية– أنه الجذر الرئيسي الآخر لفن المسرح، الدافع المحض لإعادة الإنتاج، للتصور، لسرد الموضوع البطولي في فعل حيوي.

لنتخيل أننا عدنا إلى العصر الحجري، أيام إنسان الكهوف والماموث ورسوم ألتاميرا. الوقت ليل ونحن نجلس معاً حول الموقد – اوك وبوو بنغ وغلوب وذوي الصغير وكل الباقين منا. في ذلك الجانب من الموقد يجلس زعماء القبيلة معاً – الرجال الأشد قوة، الرجال الذين يستطيعون الركض أسرع والحرب أشد والاحتمال أطول. لقد قتلوا اليوم أسداً ونحن مأخوذون بهذا الحادث المثير. جميعنا نتكلم عنه.

[1] – المرجع السابق، ص 38 – 39

جلد الأسد يقبع قريباً من النار. فجأة يقفز الزعيم على قدميه ((قتلت الأسد فعلتها. تبعته. قفز علي. رميته برمحي. سقط أرضاً وما يزال)) إنه يخبرنا. نحن نصغي. ولكن فجأة تطرأ على ذهنه الغامض فكرة ((أعرف طريقة أفضل لاخباركم. إنها مثل هذه. دعوني اريكم)) في تلك اللحظة تولد الدراما.

و يتابع الزعيم: ((اجلسوا حولي متحلقين. أنت وأنت وأنت – اجلسوا هنا، حيث أستطيع الوصول إليكم جميعاً ولمسكم...))

أنت يا اوك اذهب هناك – أنت قف وكن الأسد. هنا يوجد جلد الأسد. ضعه عليك وكن الأسد وسوف اقتلك واريهم كيف حصل ذلك)). ينهض أوك. يضع جلد الأسد على كتفيه. ينحني على يديه وركبتيه ويزأر، ألا كم هو مرعب. طبعاً هو ليس الأسد الحقيقي. نحن نعرف ذلك. الأسد الحقيقي مات. قتلناه اليوم طبعاً أوك ليس أسداً. بل حتى لا يبدو مثل أسد.

((لست بحاجة أن تخيفنا يا أوك. نحن نعرفك. نحن لا نخافك)).

و مع ذلك وبطريقة سرانية ما فإن أوك هو الأسد. إنه لا يشبه أبداً أياً منا. انه أوك. لا بأس ولكنه أسد أيضاً.

والآن يبدأ هذان الرجلان – أول ممثلين في العالم - أن يعرضنا كيف حصل الصيد. لم يخبرانا. عرضنا لنا. الصياد يلطو في كمين. الأسد يزأر. يوازن الصياد رمحه. الأسد يقفز. كلنا نجتمع صارخين من الإثارة والرعب – وهذا أول كورس جماعي. الرمح يقذف. الأسد يسقط وما يزال.

الدراما انتهت[1].

المسرحية في أبسط اشكالها نشاط فني قبل أي شيء آخر. والفن نشاط ابداعي متعدد الوجوه، مارسه الإنسان لإعادة خلق الحياة بوسائل وأساليب مختلفة، وهو لذلك يعتبر شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي، والنشاط الإنساني الذي رافق الإنسان منذ أقدم العصور. ولقد تطور هذا النشاط الإبداعي شكلاً ومضموناً، وذلك تبعاً لتطور وعي الإنسان بالعالم، هذا التطور الذي واكب تطور حياته الاجتماعية. وبهذا الصدد يقول روجيه غارودي في كتابه: ((واقعية بلا ضفاف)): ((كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم)). ويقرر في مكان آخر من الكتاب

---

[1] - المرجع السابق، ص 41 – 42

نفسه حقيقة يتفق حولها عدد كبير من الباحثين حيث يقول: ((إن العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل وبالأسطورة [1].

وقبل أن يتمكن الإنسان من تطوير لغته إلى المستوى الذي تصبح معه قادرة على إستيعاب الأسطورة التي جسَّدت تصور ذلك الإنسان للعالم الذي يحيطه، وللكون، عبر عنها – الأسطورة – وجسدها بواسطة الرقص. لقد اقترب الإنسان البدائي بالرقص خطوة باتجاه المسرح، أو النشاط المسرحي، ومع ذلك ما نزال، حتى في مثل هذه الحالة، بعيدين جداً عن الدراما على اعتبارها عملاً فنياً تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى. ومع تعميق الوعي الديني الذي اتخذ أول الأمر قالباً اسطورياً، ازداد الطابع المسرحي المصاحب لأداء الشعائر الطقسية. ومن هنا يميل معظم الباحثين إلى الاعتقاد بأن المسرحية قد نشأت وتطورت عن أصل ديني، وأنها في أصولها الأولى لم تكن أكثر من وسيلة يستعان بها على مزاولة الشعائر والطقوس الدينية في مناسبات معينة. وبإمكان الدارس أن يجد مشاهد من هذه الاحتفالات صورها الفنانون الأقدمون على مزهريات خزفية[2].

لقد كان من عادة الأثينيين، أن يقوموا خلا فصل الربيع من كل عام بتقديم عرض تمثيلي لموكب ظهور ديونيسيوس. وهناك في متحف بولون مزهرية إغريقية عليها منظر يمثل عربة يقودها جماعة من السيلينوس[3]. وفي هذه العربة يجلس الإله ديونيسيوس ماسكاً بعنقود عنب، بينما يقف سيلينوس إلى يمينه وآخر إلى شماله وهما يعزفان على ناي. وإلى الأمام من العربة تقود جماعة من السيلينوس ثوراً، وإلى الخلف منهما يسير طفل وسط جماعة من النسوة يحملن اللوازم الضرورية لتقديم الأضحية. ويذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن هذه المواكب التي تصور ظهور ديونيسيوس أصبحت، من بعد، النواة التي تطورت عنها المأساة. فقد كان من السهولة بمكان تغيير قناع الممثل ليحل محل ديونيسيوس آلهة آخرون، فأبطال... من بين ما توصل إليه علماء الأجناس، نتيجة لدراساتهم، أن الألعاب التمثيلية الصامتة التي

---

1 – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، 1985، ص 73.

2 – نفس المرجع، ص 75.

3 – السيلينوس: كائنات متوحشة نصف الواحد منهم بشري والنصف الآخر حيواني، وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر والفسق.

تزاولها الشعوب التي تمر بمرحلة الصيد او الرعي، تعرض بصورة خاصة مختلف التفاصيل المتعلقة بنظام الإنتاج القائم وهو الصيد مثلاً كما مر معنا. أما بالنسبة لتلك الشعوب التي شرعت تزاول الأعمال الزراعية فإن الألعاب والرقصات التمثيلية الصامتة لديها كانت تصور، بالدرجة الأولى عملية تعاقب فصلين من فصول السنة هما: الشتاء والربيع، هذه العملية ذات العلاقة المهمة بالنسبة للأعمال الزراعية.

لقد برهنت الدراسات المقارنة للأعياد الزراعية على العلاقة الوثيقة لهذه الأعياد بعبادة إلهي الموت والبعث في الربيع والصيف.

ففي مصر القديمة كرست هذه النشاطات لعبادة ((اوزريس)) ولعبادة ((تموز)) عند البابليين، ولعبادة ((ديونيسيوس)) عند الإغريق[1].

يذكر هيرودوت أن الإغريق أخذوا من المسرحية عن الفراعنة الذين بقيت عندهم ضمن إطارها الديني فلم تخرج عنه. ومن مواطن الشبه أنكلاً من ((أوزريس)) عند الفراعنة و((ديونيسيوس)) عند الإغريق يرمز إلى الخصب والنماء. وإذا كان ((أوزريس)) عند الفراعنة يموت على يد إله الظلام الذي يقطّع جسده أجزاءً وأشلاء، فإن ديونيسيوس عند الإغريق هو الآخر يموت على أيدي الجبابرة – وهم آلهة العالم السفلي، عالم الظلام – ويقطّعون جسده ويلقون أشلاءه في مرجل يغلي ويأكلونها، الأمر الذي حمل زيوس – والد ديونيسيوس – على الانتقام من الجبابرة عندما احرقهم بصواعقه، ثم أعاد الطفل الميت إلى الحياة[2]

[1] – المرجع السابق، ص 76

[2] – نفس المرجع، ص 77

أسطورة ديونيسيوس ودورها في ظهور العقلية الدرامية عند الإغريق

إن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون استثناء تقريباً تتضمن نواة الدراما ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تأتي بالثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات؟ فإننا في هذه السطور نجيب ببساطة على هذا السؤال بما يلي: إن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية ودرامية بالدرجة الأولى.

وهذا يعني أن بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحاً في أساطيرهم وملاحمهم التعليمية والغنائية بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامي جاء تكثيفاً مركزاً لكل ما سبق أن أنجزوه في هذه المجالات جميعاً.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور الديني الوجداني فإن الدراما الإغريقية لا تمثل استثناء من هذه القاعدة بل تؤكدها ظ. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسيوس إله الخمر. ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية إلا انه لا يعد من أقدمها بل من أحدثها بدليل انه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتي هوميروس حيث لا يلعب دوراً مهماً ولا بارزاً فيها بل ولا يدخل فا دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة[1].

والطابع الرئيسي لدينيسيوس أنه إله ريفي، يرعى الخضرة ويحمل لقب ((حامي الأشجار)) كما يحمي كافة الزروعات وكل الخضراوات ولا سيما الفاكهة. وهذا يعني أن الكروم التي ارتبط بها ديونيسيوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التي جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتني بكل الفواكه. وهو أضاً الإله الخيِّر ((طيب النصيحة)) الذي علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البساتين. ومما لا شك فيه أن فصل الربيع – من بين الفصول الأربعة – هو أزهى الأوقات وانسب

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، مرجع سابق، ص 181 – 182

المواسم لظهور أفضال هذا الإله – ففي الربيع يوقظ الإله الأرض من سباتها الشتوي العميق إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسيوس يمثل كافة قوى الاخصاب في الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر (Phallos) رمزاً مهماً في طقوس عبادته.

إن طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة بحرية وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصارمة هي العوامل أو العناصر التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لاستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية. وضمت حاشية ديونيسيوس – التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته – خليطاً من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الثمار ومنضج الفواكه ومبدع الخمر وراعي الشعر والموسيقا فمن أبرز أتباع ديونيسيوس الساتوري Satyroi ونراهم في الرسوم الباقية على الأواني يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجون) وخوروس (Choros الرقص الدائري أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكرتوس (Krotos دق القدم أو الكف في الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيبرس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروي الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشري الشكل والنصفالآخر حيواني، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدي. وقد طبع هذه الكائنات الجبن والحساسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهي والمتعة الماجنة وكذا الصخب[1].

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخنات أو عابدات باكخوس Bakchai أو المجذوبات Lenai أو Mainades. وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات على أنغام ودقات الصفائح الدورة (الصبخ) ويلوحن بصولجان ديونيسيوس السحري. ويحملن أسماء ترمز – مثل أسماء الساتيروي سالفة الذكر– إلى معان مناسبة لعبادة ديونيسيوس وطقوسه مثل خوريا (Choreia الرقص) ومولبي (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثي (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

---

[1] – المرجع السابق، ص 184

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسيوس تحمل اسم السيليوني (Silenoi) وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر وتشي بالفسق الذي يعيشون فيه، إنهم يشبهون الساتيروي المسنين ويمثلون فعلاً فئة ((كبار السن)) في حاشية ديونيسيوس أي ((شيوخ)) الجماعة.

ومن أتباع ديونيسيوس أي ((شيوخ)) الجماعة. ومن أتباع ديونيسيوس أيضاً الكنتوري (Kentauroi) لأنهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله (بان) إله الرعاة والقطعان والغابات والمراعي، أحياناً في زمرة الإله ديونيسيوس ذلك أن بان إله ريفي. كما تظهر في عبادة ديونيسيوس بعض الشخصيات الرمزية مثل ((الخريف)) الذي يتجسد في هيئة امرأة وقور تقدم فواكه الأرض – أي باكورة الفواكه – في طبق إلى ديونيسيوس. وتظهر ربة السلام ايريني (Eirene) أحياناً أيضاً بحبة ديونيسيوس وهي في هذه الحالة تحمل قرن الكثرة. وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العربيد إله الحب والرغبة ايروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وربات الخير[1].

و أقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لدينيسوس بيد أنا سنركز الحديث على تلك التي كانت تقام في إقليم أتيكا وذلك لأنها أكثر اتصالاً بالدراما التي نقدم لها.

كانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضي جاهزاً للشرب وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوي لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار بحلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسيوس. وكانت مهرجانات النوع الثاني تقام شتاءً بعد انتهاء الأعمال الزراعية السنوية ويحل موسم الكروم وجني الفواكه. وكان الاحتفال في أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطاً فلا يعدو كونه مجرد تجمهر ريفي من اجل تكريم ديونيسيوس الذي يتضرعون إليه أن يطرح البركة في أعمالهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير في موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسيوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات الذهبية وحملت على

[1] – المرجع السابق، ص 185.

رأسها السلة المقدسة التي تحوي قرابين من الفطائر وتيجاناً من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوي السلة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون بعضهم يحمل بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. والبعض الآخر يرفع عالياً مسخة تمثل عضو التذكير أي الفاللوي رمز ديونيسيوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله. ومن هذه الرقصات رقصة يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوان. وينتهي اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب. ة كان مهرجان الربيع الأصلي الأثيني يسمى أنثيستيريا Anthesteria

(عيد الزهور) ويقع في فبراير من كل عام وأهم طقس فيه الافتتاح الرسمي لبرميل الخمر. بيد أنه في وقت لاحق أضيف احتفال ربيعي آخر هو مهرجانات ديونيسيوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنيّة الكبرى وتقع في مارس وهي أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية فكانت تسمى ((اللينايا)) (Lenaia) أي ((أعياد عصر النبيذ)) وكانت تقام في يناير. وفي المقابل كان هناك احتفال شتوي ريفي آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى في غضون شهر ديسيمبر وأطلق عليه اسم مهرجانات ديونيسيوس الصغرى[1].

ويبدو أن مهرجانات ديونيسيوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني الآسيوي، وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم (فوكيس وبويوتيا) على سفوح جبل البرناسوس وكيثايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والانجذاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود.

وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هي التي تقوم بهذه الطقوس العنيفة إذ يلبسن جلود الغزلان كباخيات ويضعن الثعابين في شعرهن، والمشاعل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعي وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار ويمثلن

---

[1] – نفس المرجع، ص 186

اصطياد الوحوش وتمزيقها إربا إربا وابلاع لحمها نيئا. ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها وطابعها الشرقي العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة (هيج) أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيرا ونحن ندرس أصل الدراما، وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأي ونبرر ظهور هذه الطقوس – التي ربما ظهرت في مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلينا – قد لعبت دورا مهما في ولادة فن الدراما.[1]

الديثورامبوس وولادة فن الدراما:

كان الديثورامبوس أغنية جماعية تمثل أخر مراحل تطور الشعر الغنائي، وسنتناول الديثورامبوس الآن كنواة للشعر الدرامي. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريقي نفسهبعد مروره في مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أي الشعر الدرامي الذي هو في الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التي لهذا السبب كانت تسمى أحيانا ((تريجوديا))Trygodia إي ((أغنية تفل أو حثالة العنب)). وفي هذه الاحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس) Komos وهم يحملون مسخة لعضة التذكير (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى ((الأغنية الفاللية Phallikon)). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلي المشاهدين بالقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها ارتجالاً سواءً في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت ((الكوميديا)) ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائي الفج إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة، هذا وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية كما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال[2].

---

[1] – نفس المرجع، ص 187

[2] – نفس المرجع، ص 188

أما التراجيديا فقد ولدت في مهرجانات ديونيسيوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون في حشد كبير لافتتاح براميل الخمر الجديدة ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة في هذه الآونة التي تزدان فيها الأرض بالأزهار والخضرة والثمار.

إن الديثورامبوس كان يمثل عنصراً جوهرياً ورئيسياً في أعياد ديونيسيوس الربيعية في المدينة. ففي هذه الأعياد اعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسيوس مانح الخيرات في (أغنية) تسمى الديثورامبوس التي نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه. وهذا وقد احتلت الأغاني الديثورامبوس أغنية جماعية تؤديها جوقة وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلمات.

وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى ((تيرباسيا)) (Tyrbasia) أما الموضوع الرئيسي لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو اسطورة دييونيسيوس أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائي وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين — الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروي أو أي جماعة من أتباع ديونيسيوس لكي يجعلوا الأحداث التي يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكري إلى النهاية فهي تعد أكثر فروع الدراما الثلاث — أي بالمقاربة بالتراجيديا والكوميديا- قرباً من أصلها الديثورامبي وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسيوس الذي ينبعث منه دخان القرابين. وانطلقت أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع[1].

والمهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسيوس لا مولده فحسب.

وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل في الشعر الرسمي ذي القيمة الأدبية العالية وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبي.

---

[1] – نفس المرجع، ص 188 – 189

و كان (آريون) يعد اشهر عازفي المزمار (الهارب) في زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوت ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى آريون اختراع الديثورامبوس ولكن من الأرجح أنه ادخل عليه تحسينات هائلة. فيقال أنه أول من ابتدع الشكل الدائري للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه ((ابن الدائري)) وربما كان هو أول من ثبَّت عدد لراقصين فجعلهم خمسين وهو العدد الذي ظل دون تغيير بعد ذلك. وربما يكون آريون هو الذي قام بترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً أن آريون أحدث تطويراً جوهرياً في موسيقى الديثورامبوس فجعله أكثر انتظاماً من ذي قبل.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التي تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء أي أجزاء حوارية موزونة. يقول أرسطو أن بذرة التراجيديا جاءت من ((الأحاديث التي يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس)). وفي هذه الفترة كان قد أصبح في حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (Trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولن أن البعض يرىة أن هذا قد حدث بعد عصر آريون الذي لا تفصله عن ((ثيسبيس)) سوى ثلاثين عاماً. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التي أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة ة بقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسيوس. وقد يكون الهدف من وضعها في صورة حوار هو شرح او تعميق بعض المعاني الواردة في الأغنية الديثورامبية.

إن الأمر لاذي لا يتطرق إليه الشك هو ان هذه الأجزاء الحوارية – التيقد تبدو أنها عنصر ثانوي بالنسبة للأغنية الديثورامبية – هي أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية فهي النواة الأولية في الفكرة الدرامية ككل[1].

إن الأغنية الديثورامبية لم تكن كوميدية خالصة ولا هزلية صافية بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي. ومن الممكن ان نصف الأغنية الديثورامبية بشيء قريب من هذا فهي قد جمعت بين النكات الفجة

---

[1] – نفس المرجع، ص 192 – 193

والسخرية الماجنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة وواءمت بين كلماتها ورقصاتها بطابعيها هذين المتناقضين من جهة وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسيوس التي يقدمونها من جهة أخرى.

وفي هذه الفترة تقريباً بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا (Tragoidia) لوصف الأغاني الديثورامبية التي نظمها آريون وخلفاؤه. وقالوا إن آريون هو مخترع الأسلوب التراجيدي. وسميت أغانيه بالتراجيديات واعتبر هو وابيجينيس من سيكيون وأيسخلوس، وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين. وتعني كلمة تراجيديا حرفياً ((أغنية الماعز))، فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ قد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدي أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لدينيسيوس أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز في المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الاول في هذه المسابقات – إبان القرن السادس – كان يمنح ثوراً والثاني ابريقاً من الخمر والثالث ماعزاً. بيد انه في المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الاولى فعلاً هي الماعز. على أية حال فإن الرأي المرجح الآن هو أن الساتيروي – أي أفراد جوقة الديثورامبوس – كانوا يسمون ((المعيز)) (Tragoi) بسبب مظهرهم – أي ربما تنكروا في جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين اتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة ((تراجيديا)) (أغنية الماعز) وبين اشتقاق كلمة كوميديا (Komoidia) بمعنى (أغنية جماعة المعربدين (Komos) أو ((الأغنية الماجنة)) وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها في اتجاهين وإلى النهاية.

الاتجاه الاول وهو الأقدم يتمثل في استمرارها كأغنية جماعية تنتمي للشعر الغنائي. والاتجاه الثاني يتمثل في أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين ((ديثورامبوس)) و((تراجيديا)) معناها الخاص والمحدد. الأولى تعني الأغنية الجماعية الأصيلة، والثانية تعني المسرحية التي تطورت عنها واستقلت بذاتها.

و لقد تطور الديثارامبوس منفصلاً عن التراجيديا فيا بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون وبدا يوسع دائرة اهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسيوس وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية. وأقيمت المسابقات الديثورامبية في أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفي أثينا

ابتداء من 508 (أي في حياة أيسخولوس). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدي بنداروس وسيمونيدس، ثم تدهور بعد ذلك.

أما التيار الذي قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدي الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس ألف (17 مسرحية تراجيدية)، كما نسبت إلى سيمونيدس بعض التراجيديات أيضاً. وبالطبع فهي ليست تراجيديات من النوع الذي كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس كما أنها ليست أغاني ديثورامبية على أحدث ما وصلت ىإليه من تطور، لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن ((دراماته التراجيدية)). وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغاني جماعية تراجيدية من الطراز القديم ويسميها بعض الدارسين ((تراجيديات غنائية)) ولقد اختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس[1].

ثيبيس وبدايات فن التراجيديا:

ينسب القدماء ظهور التراجيديا إلى ثيسبيس، وهو من قرية ايكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بنتيليكوس، قرب أثينا.

فإليه يُعزى فضل ايجاد الممثل الأول الذي اخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، كما ينسب إلى ثيسبيس وقوفه على منضدة ومن هناك كان يخاطب أفراد الجوقة ورئيسها. ومع ان هوارس، الشاعر والناقد الروماني المعروف، أفاد ان ثيسبيس كان يتجول مع فرقة ممثليه عللى عربة، وكانوا يمثلون مسرحياتهم عليها وكانوا يطلون وجوههم، عند التمثيل، بعصير العنب.

لقد أصبحت عربة ثيسبيس رمزاً للممثلين الجوالين في جميع انحاء العالم [2].

ولم يصلنا مما كتب وعرض ثيسبيس شيء يذكر ولكننا نستطيع أن نستقي بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك أي من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى اللاحقين. فقيل إنه هو نفسه الذي كان يقوم بدور الممثل في مسرحياته إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التي قدمها على التوالي. واستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملابسه كما كان يغطي وجهه إما بالرصاص الأبيض أو بنبات

---

[1] – المرجع السابق، ص 194 – 195

[2] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 87

الرجلة. ولكنه لم يلبث أن اخترع القناع الكتاني. ومما يذكر ان اقنعة ثيسبيس كانت تصور وجوه الرجال، اما الأقنعة النسائية فلم تعرف إلا في وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن ادواراً نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة – وهي تقنية تناسب العرض في الهواء الطلق – ظلت تستخدم بلا انقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقي.

واستلزم إدخال الممثل في مسرح ثيسبيس إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمي هذا المكان المستحدث اسم ((السقيفة)) (Skene). فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكاناً مسقوفاً بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة ((خشبة المسرح)) الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو ((المشهد)) Scene حتى أن هذه الكلمة الانجليزية ومثيلاتها الأوربيات – أُشتقت من الكلمة الإغريقية (Skene) أي من اسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير أوجد هذه السقيفة – الخلفية لا لكي يصور مشهداً معيناً وإنما لمجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع[1].

كانت ترجيديات ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتي الممثل في بدايتها إلى المنصة ويلقي حديثاً يحتوي على شرح تمهيدي للحبكة ويسمى هذا الحديث (برولوجوس) (Prologos). ثم يتلو ذلك الحديث (مونولوج) أي بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد ان يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلاءم مع الشخصية التي يؤدي دورها. وكانت احاديث الممثل إما سردية فردية طويلة حيث يروي ما وقع من احداث في مكان ما أو في زمن ماض أو يدخل في حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسبية ظلت موجودة على نحو أو آخر في المسرح الإغريقي وحتى النهاية بعد ان وصلوا إلى حد إدخال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث

---

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 198

فردية طويلة سردية – وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمي الإنشادي – ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة[1].

لاحظنا فيما تقدم أن الممثل في المسرحية الثيسبية إما أن يحكي على مسامع الجوقة شيئاً أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحواري هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية في الأغاني الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هي السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية ولا يحمل إلا شبهاً ضئيلاً بالحوار الموجود في ملاحم هوميروس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن نطاق الأسطورة الديونيسية إلى الآفاق الواسعة للأساطير الأخرى الإغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعني أن الجوقة رويداً بدأت تتخلى عن الطابع الساتيري وأو أن بلوتارخوس يكاد يوحي لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس. وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيزاستراتوس الذي بدأ حياته السياسية متبنياً المبادئ الديمقراطية. ولقد عُرضت أولى تراجيديات ثيسبيس عام **560** تقريباً في أثينا، وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة وتعترف بهم.، ويقال إن صولون شاهد بعض هذه العروض[2].

وفي عام **535** تقريباً تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة واشترك فيها ثيسبيس وكان بيزاستراتوس قد عاد من منفاه الثاني وبدأ حكمه الطغياني الكامل الذي لم ينته إلا بموته عام **527** ومع أن حكمه كان يمثل خروجاً على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيراً ولا سيما إبان الفترة الأخيرة من حياته التي اتسمت بالازدهار واقتربت لأن تكون عصراً ذهبياً برأي أرسطو. ففي هذه الفترة أقيمت المباني العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثيانا العظمى. وكان بيزاستراتوس أيضاً راعية للآداب والفنون فأشرفت على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمي الهوميري وجمع نصوص الإلياذة والأوديسيا المبعثرة في قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين في أنحاء بلاد الإغريق. ومن ثم فمن المرجح أن الفضل

---

[1] - نفس المرجع، ص 199 – 200

[2] - نفس المرجع، ص 201 – 202

يعود إلى بيزاستراتوس في ابتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسيوس بالمدينة أي في الاحتفالات الربيعية، بل من المحتمل أن يكون هو الذي أنشأ هذه المهرجانات التي لم تكن معروفة من قبل فاوجدها خصيصاً للمسابقات التراجيدية.
ومن ثم فإن عام 535 يعد عاماً حاسماً لا في حياة ثيسبيس وحده بل في تاريخ الفن الدرامي الذي حظيَّ لأول مرة بالاعتراف الرسمي من الدولة ممثلة في أعلى سلطة بها. وصار تقليداً سنوياً تقام لهذا الفن مسابقات تمنح في نهايتها الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلاً بعد هذا التاريخ إذ مات في الغالب حوالي عام 527 الذي مات فيه أيضاً بيزاستراتوس.

و تمضي ثلاثون عاماً بين موت ثيسبيس وظهور أيسخلوس كمؤلف تراجيدي فماذا حدث في هذه الفترة؟ لا شك أن عدداً كبيراً من شعراء التراجيديا كان يشترك في المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئاً يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس (Choirilo) وبراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos) ويبدو أنهم اكتفوا على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتىتسلمها أيسخلوس وظهر عنده ذلك الاتجاه البدائي في (المستجيرات) ثم شرع يطور هذا الفن بعد ذلك كما يظهر في بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية. ويزداد اعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات اسطورية بعيدة عن اسطورة ديونيسيوس بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. لقد جعلت مسرحيته ((فتح ميليتوس)) الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حتى أنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة لأنه ذكَّرهم بمآسي أناس ينتمون إلى سلالتهم ومنعوا إعادة عرض المسرحية. بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من غعادة المحاولة فكتب ((الفينيقيات)) عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلَّد انتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحاً أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التي كتبها فرونيخوس بطول من الأجزاء الغنائية التي تؤديها الجوقة وقصر في الأجزاء الحوارية ومنةثم فهي مسرحيات تهدف بصفة عامة إلى التغني بالأحداث لا تصويرها تصويراً دراميا. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز انتباهه على رقصات الجوقة حتى أنه كان يتباهى في أشعاره بالتصحيحات الجديدة التي يبدعها ويدخلها على فن الرقص.

كان فرونيخوس أول من استخدم القناع النسائي وأضفى على الفن التراجيدي وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس وفي مسرحية ((الضفادع)) الأرستوفانية يقول أيسخلوس إن سابقه العظيم في الشعر الغنائي الجماعي هو فرونيخوس وأعجب به وقلده سوفوكليس. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحاً طويلاً من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية، حيث كان الناس لا يزالون يددون أغنية العذارى في مسرحية ((الفينيقيات)) ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها[1].

وهكذا ألقينا نظرة على بدايات المسرح الإغريقي ولا سيما التراجيديات وينبغي أن نضع في الاعتبار دائماً ونحن ندرس تاريخ أي فن أدبي أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هي التي تدين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التي قطعتها الدراما الإغريقية من ىعريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالوث التراجيدي الخالد: أيسخلوس وسوفوكليس ويوربيدس. ففي مسرحياتهم أينعت الزهور التي كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى تبرعمت.

أهم قواعد المسرح الكلاسيكي:

المسرح الكلاسيكي هو المسرح اليوناني القديم الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد.. وربما استخدم البعض كلمة ((كلاسيكي)) بمعنى أكثر اتساعاً من ذلك، ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتجه إلى اطلاق هذا الاسم على روائع الآثار اليونانية ثم الرومانية.

وأول من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو أرسطو في كتابه: ((فن الشعر)) وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الكبار: (ايسخولوسو سوفوكليس ويوربيدس) وقد عاشوا فيما بين عامي 525 – 406 قبل الميلاد. كما كانت أمامه أيضاً ملاهي أرستوفانيس الذي عاش بين عامي 450 – 385 قبل الميلاد.

[1] – المرجع السابق، ص 203 – 204

ورغم أن المذهب الكلاسيكي ظل مسيطراً على التأليف المسرحي وطرق إخراجه حتى القرن السادس عشر، إلا أن التغير الذي طرأ بعد ذلك لم يفقد هذه القواعد قيمتها وعن تغيرت نظرتنا إليها وأسلوب إتباعنا لها .. ومن الضروري هنا أن نشير إلى أهم هذه القواعد كما أوردها الأستاذ (دريني خشبة) في كتابه (أشهر المذاهب المسرحية):

1- الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم وحدة الزمان. أما وحدة المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها (ف. ماجي V.Maggi سنة 1550، إذ رغم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً ما تقع أحداثه في مكان واحد. كما أوضح ذلك (و. شليجل) في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية والرومانسية سنة 1801.

2- عظمة الأشخاص في المسرحية: إذ كان اليونان يهتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات، أو القادة الكبار ورجال الدين. وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزاً وأنماطاً يُقتدى بها، فلا يعهد بدور خطير من ادوار المسرحية لشخصية صغيرة من غمار الشعب، ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة، وما إلى ذلك.

3- عظمة اللغة: فلا ينطق أحد بهجو أو بألفاظ نابية، لا تتفق وتلك الشخصية العظيمة، وأن تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف. ولذا يجب أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطاً متناسباً مع حال المتكلم وسنه، في غسر تبذل أو اسفاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع.

4- وحدة المادة أو وحدة النغم: وذلك بأن يخيم شبح الذعر والرأفة في جو المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسييون من أمور مضحكة أو ما شابهها بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن للتفريج في رأي الكلاسيكيين وسائل أخرى غير الاضحاك، منها الأناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل.

5- أن يكون القضاء والقدر هما المحور الذي تدور حوله الحوادث، والقضاء والقدر هنا هما اليد الخفية التي تحرك الإنسان دون أن يدري، ودون مشيئته هو، وهما مع ذلك يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلها، وذلك كما هو واضح في أوديب، وهيبوليت، وميديا، وافيجينا .. إلخ.

6- أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة، بمعنى أن تكون المشكلة التي تعالجها المأساة مشكلة منبثقة من الطبيعة الإنسانية التي يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع، كالتهالك إلى المصالح الذاتية كما في مأساة ميديا، أو الدفاع عن الوطن، واندحار الأعداء كما في مأساة الفرس أو مأساة سبعة ضد طيبة، أو مشكلة زواج الرجل الطاعن في السن من فتاة صغيرة باهرة الحسن كما في هيبوليت، أو في مشكلة الزنا كما في مأساة إيون.

7- والملهاة نفسها تعالج هذه المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية، ولا بأس عند اليونانيين من ان يسف كاتب الملهاة في اسلوبه إسفافاً يبلغ حد الاخجال.

(وهنا يتجلى أحد الفروق الكبيرة بين المأساة والملهاة).

8- الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، ولعل له صلة بتلك الرباعيات أو الثلاثيات التي كان الكتاب اليونانيون في زمن ايسخولوسيتبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أرع مآس، تمثل كل منها في حفلة مستقلة، وكذلك الثلاثية. وقد خرج سوفوكليس عن هذا النظام، وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف آخر جرى نشيداً أو حواراً تفسيرياً بين الكورس وبين أحد الممثلين تمهيداً للموقف التالي، وهذا أشبه بالستار بين الكورس والمشهد أو الفصل في المسرح الحديث.

9- يحتم الكلاسيكيون ألا تُمثل مناظر القتل والعنف على المسرح، ومن ثم انتقدوا سوفوكليس في إظهاره أوديب والدم يتدفق من عينيه، وفي إظهار البطل إياس ((أجاكس)) وقد جن وراح يضرب نفسه، في مأساته، حتى يموت.[1]



[1] - د. جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر، ط 1، 2006 ص 23 – 27

الفصل السادس

أهمية كتاب أرسطو ((فن الشعر)) في دراسة فن التراجيديا

إن أهم مؤلف جمالي لأرسطو هو كتابه ((فن الشعر)) حيث يعمم نتائج الممارسة الفنية في عصره ويقدم لائحة بقواعد الإبداع، إذا صح التعبير، ويعرّف الدراما الإغريقية والملاحم وفن العمارة والموسيقى والمسرح والرسم. ويفضل أرسطو الانطلاق من الوقائع الملموسة في معالجة المسائل الجمالية، وذلك على العكس من أفلاطون الذي كان يعتمد غالباً على التأمل العقلي في حلها . وكتاب ((فن الشعر)) لأرسطو ليس فقط وثيقة نظرية فائقة الأهمية وإنما أيضاً شهادة أمينة على تطور الفن الإغريقي.

يعد كتاب أرسطو أقدم دراسة في علم الجمال وأهمها . ولهذا السبب لم تستغنِ أية دراسة نظرية في علم جمال الفن والأدب عن هذا الأثر الفكري القيم حتى في عصرنا هذا . لقد كان أرسطو من بين الآثار الفكرية اليونانية التي أولاها أسلافنا الأماجد – منذ العصر العباسي – اهتماماً خاصاً حيث تم نقله إلى العربية أكثر من مرة، ومن خلال اهتمام الفلاسفة الكبار بتلخيصه، وشرحه، والتعليق عليه، كابن سينا ، وابن رشد ، والفارابي.

ينبغي لنا قبل أن نتحدث عن تشخيص أرسطو لقواعد وأصول المأساة في كتابه ((فن الشعر)) أن نتذكر،، أن أرسطو يدرس المأساة ضمن دائرة الدراما ، ويدرس الدراما ضمن دائرة الأدب، ويدرس الأدب ضمن دائرة الفن الكبرى.

لقد برهن الزمن على صواب نظرة أرسطو إلى الفن على اعتباره نشاطاً متجانساً رغم تعدد أشكاله حسب تعدد وسائطه التي يعتمدها كما سنبين بعد قليل. فالفن في نظرة أرسطو، محاكاة للطبيعة وللناس قبل أي شيء آخر، أي إعادة خلق للطبيعة، وإبداع لها حسب قوانين الضرورة والاحتمال.

يستهل أرسطو الفصل الأول من كتابه بديباجة موجزة جداً يلخص فيها منهج كتابه وهدفه. ومن هذه الديباجة نفهم أن أرسطو ينوي التحدث عن صنعة الشعر (الأدب بصورة عامة) وقوانينها، ومتى يكون هذا الشعر جيداً، وكذلك عن أقسام هذا الشعر (أي ما نصطلح عليه اليوم بـ((الأنواع الأدبية))).

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى تأكيد أن الفن ينطوي على محاكاة (أي خلق وإبداع) وأن دائرة الفن تشمل تصور أرسطو: الأدب (متمثلاً في ((شعر الملاحم – (الأدب القصصي) – وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا – (الأدب الدرامي) –، والشعر الديثرامبي – (الشعر الوجداني أو الغنائي) –، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار – (الموسيقى) –، وكذلك التمثيل بالألوان – (الرسم) –، والأشكال – (النحت) –، والصوت – (الغناء) –...الخ) كل ذلك في رأيه أنواع من المحاكاة اختلفت عن بعضها على ثلاثة أوجه:

أولاً: باختلاف ما يحاكى به – أي حسب اختلاف مادة وواسطة المحاكاة. فالأدب يتخذ اللغة واسطة للمحاكاة، وبها اختلف عن الرسم الذي يتخذ اللون والخط واسطة له أو عن النحت الذي اعتمد تشكيل الحجارة واسطة للمحاكاة، وعن الموسيقى التي اعتمدت الأصوات الموقعة وعن الرقص الذي استخدم الحركة الإيقاعية. الخ..

ثانياً: أو باختلاف ما يحاكى – أي باختلاف طبيعة الموضوع الذي يشكل جوهر المحاكاة ومادته. فهوميروس يحاكي ناساً فضلاء، ويظهرهم في ملاحمه خيراً مما هم عليه. وكذلك يفعل سوفوكليس في مآسيه. أما آرستوفانيس فيحاكي في ملاهيه الناس الأدنياء – أي الاعتياديين، من عامة الناس.

ثالثاً: أو باختلاف طريقة المحاكاة – أي باختلاف الأسلوب الذي يتبعه الأديب في محاكاته في كل نوع من أنواع الأدب. فالقاص مثل هوميروس، يحاكي بطريقة القصص بأن ينيب شخصاً آخر يقوم بسرد الحادثة، أما الشاعر الغنائي ((فيبقى هو هو)) أي يبوح بمكنونات وجدانه وصدره، هذا بينما يقوم الأديب الدرامي بتصوير الشخصيات خلال ممارستها للفعل دونما تدخل منه.

واستناداً إلى نظرية أرسطو حول المحاكاة، تكون التراجيديا، أولاً: أدباً، لأنها تحاكي بواسطة اللغة، وثانياً عملاً جليلاً – لأنها تحاكي أناساً وتُظهرهم خيراً مما هم

عليه، وثالثاً: دراما لأنها تقوم بتصوير الشخصيات وهي تفعل وتنشط دونما تدخل من قبل الأديب.

و إذا كانت الملهاة تلتقي في المأساة في الخاصيتين: الأولى والثالثة، فإنها تختلف عنها بالخاصية الثانية. يقول أرسطو: "وبهذا الفرق أيضاً تختلف التراجيديا عن الكوميديا، فالأخيرة تمثل أناساً أخس ممن نعهدهم، والأولى تمثل أناساً أفضل ممن نعهدهم".

يحدثنا أرسطو عن علاقة الدراما بتصوير الفعل، معتمداً دلالة الاسم ((دراما)) نفسه. فلفظة دراما مشتقة من المصدر (دران – Dran) الدال على العمل، أو الفعل، وكذلك قل عن التراجيديا والكوميديا.

يوظف أرسطو الفصل الرابع من كتابه ((فن الشعر)) للكشف عن منابع فرعي الدراما الأساسيين: المأساة والملهاة داخل الطبيعة البشرية.

يعتقد أرسطو أن الشعر – وهو هنا يعني الأدب الفني عامة – قد ولَّده سببان وأن هذين السببين راجعان إلى الطبيعة البشرية. وأول هذين السببين أن المحاكاة أمر فطري عند الإنسان، يلازمه منذ الصغر، وبهذا افترق الإنسان عن سائر المخلوقات في أنه يتعلم عن طريق المحاكاة. أما ثاني هذين السببين فهو متعتنا بالأشياء المحكية، أي التذاذنا بالتعلم. وإذا كان ميلنا للمحاكاة أمراً فطرياً، أخذ المجبولون عليها – على المحاكاة – يرتقون بها قليلاً قليلاً حتى ولَّدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة، ثم انقسم الشعر تبعاً لأخلاق قائليه – أي تبعاً لأذواقهم واستعداداتهم وأمزجتهم – فنظم فريق منهم قصائد الهجاء، بينما نظم فريق آخر التمجيد والمديح وبهذه الطريقة يختزل أرسطو الشعر الغنائي إلى صنفين أساسيين: إلى هجاء ومديح، وإن اختلفت نغمة الهجاء أو نغمة المديح من قصيدة إلى أخرى.

وعندما نضجت الظروف الاجتماعية التي تحتم ظهور الدراما نتيجة توفر الصيغ الفنية المناسبة للتعبير عن العلاقات الدرامية – العلاقات القائمة على التعارض والتصادم داخل الحياة الاجتماعية – ظهرت الدراما فعلاً، ومنذ ظهورها الأول انقسمت إلى: مأساة وملهاة.

في العصر الدرامي يصبح شعراء الأهاجي صناع كوميديات بعد ان كان أسلافهم في فترة ما قبل العصر الدرامي صناع أهاجٍ، بينما يصبح فريق آخر منهم أساتذة للتراجيديات بعد أن كان أسلافهم في عصر سابق شعراء ملاحم. في العصر

الدرامي تكون التراجيديا والكوميديا شكلين أعظم وأرفع من الشكلين السابقين: الأهاجي والمديح[1].

بعد ذلك يعرِّف أرسطو التراجيديا بأنها : (محاكاة فعل جليل وكامل، له حجم محدد، في لغة متعددة الألوان حسب اختلاف أجزاء التراجيديا، محاكاة تتم بواسطة الفاعلين، لا عن طريق القصص، وتثير في نفس المشاهد مشاعر الخوف والشفقة التي تؤدي إلى التطهير من مثل هذه المشاعر). ويوضح أرسطو ما يعنيه بقوله: "لغة متعددة الألوان حسب اختلاف أجزاء التراجيديا" بأن بعض الأجزاء يتم بالكلام الموزون عروضياً – أي بالحوار، على حين أن بعضها الآخر يتم بواسطة الغناء – أغاني الجوقة.

تتكون كل تراجيديا – في نظر أرسطو من الأجزاء التالية التي تحدد صنفها :

1- الحبكة (Fabula)

2- الأخلاق (أو الشخصيات ذات الطباع المتميزة Characters)

3-العبارة (أو الحوار)

4- الفكرة

5- المنظر المسرحي

6- الغناء.

و يستطرد أرسطو موضحاً ما تعنيه هذه المصطلحات فيقول: أما الحبكة (الفابولا- وهناك من يترجمها بـ ((القصة)) أو ((الحكاية))) فنعني بها نظم الأعمال، وبالأخلاق ما نستطيع بواسطته تحديد طباع الشخصيات المشاركة بالفعل، وبالفكر ما يثبت به المتكلمون رأياً أو به يعبِّرون عن وجهات نظرهم.

يرى أرسطو أن نظم الأعمال (أي الحبكة) هي أعظم أجزاء التراجيديا . انها تفوق في أهميتها حتى الشخصيات. لقد أولت المسرحية الإغريقية الفعل من الأهمية ما يفوق أي عنصر آخر فيها . ولما كانت غاية الدراما الإغريقية معالجة تحول البطل من السعادة إلى الشقاء، أو بالعكس من الشقاء إلى السعادة. ولما كانت سعادة أو شقاء الإنسان أمراً ناجماً عن الفعل لا عن الخُلق، كانت محاكاة (نظم الأعمال) في رأي أرسطو أهم من محاكاة الشخصية (تصوير الطباع المتفردة)، فضلاً عن أن تصوير

---

[1] – د .جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 99 – 102

الشخصيات يأتي من خلال تصوير فعلها . والخلق (الطبع المتفرد للشخصية) هو ذلك الشيء الذي يوضح الفعل الإرادي فيبين ما يختاره المرء أو ينفر منه. والفكر، يراد به القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة أو ما يراد به إثبات أن شيئاً ما موجود أو غير موجود، أو تأكيد رأي ما عام. وهناك رأي هام يثبته أرسطو بشأن ((العبارة أو الحوار)) هو أن قوتها واحدة في حالتي النظم أو النثر. وهكذا ساوى أرسطو بين أسلوبي الشعر والنثر شريطة أن ينطوي الكلام – منظوماً أو منثوراً – على المحاكاة.

لقد أولى أرسطو مسألة بناء الحبكة (نظم الأعمال) قدراً متميزاً من الاهتمام ويعدّ كلامه هذا أقدم دراسة تصلنا حول شكل العمل الأدبي.

ينطلق أرسطو في حديثه عن بناء الحبكة من العبارة التي وردت في تعريفه للمأساة التي تقول: ((التراجيديا هي محاكاة فعل تام له حجم ما محدد)). فقد يكون الشيء تاماً ومع ذلك فهو يفتقر إلى حجمية معلومة. والتام في رأيه هو ما له بداية ووسط ونهاية. ويعرّف كل قسم من هذه الأقسام تعريفاً منطقياً يقول: البداية هي ما لا يكون بعد شيء آخر بالضرورة، ولكن شيئاً آخر يكون أو يحدث بعدها على مقتضى الطبيعة. أما النهاية فهي – على عكس البداية- ما يكون هو نفسه بعد شيء آخر على مقتضى الطبيعة، بمقتضى الضرورة أو الرجحان، ولكن لا يتبعه شيء آخر. بقي الجزء الوسط فيحدده أرسطو بأنه ما يتبع شيئاً آخر بالضرورة أو الرجحان وما يترتب عليه شيء آخر بالضرورة أو الرجحان.

ولتوضح رأي أرسطو هذا نأتي بمثل من المسرح الإغريقي، ولنقل على سبيل المثال، مأساة ((أنتيجونا)). تتمثل بداية هذه المأساة بقرار كريون القاضي بمعاقبة بولينيكس بعدم دفن جثته، ترتب على ذلك القرار أنتيجونا شقيقة بولينيكس وبطلة المأساة بدفن جثة أخيها وتنفيذها لهذا القرار، ترتب عليه الحكم عليها بالموت، ترتب عليه اعتراض هيمون خطيب أنتيجونا وابن الملك كريون، ثم اعتراض العراف تريسياس الممثل للرأي العام في مدينة طيبة، تموت انتيجونا منتحرة في الكهف الذي سجنت فيه فيترتب على موتها انتحار هيمون، ويترتب على انتحاره انتحار والدته، وهكذا يبقى كريون محطماً بعد أن فقد أهله وفقد ثقة الشعب بحكمته ملكاً وجدارته بتولي هذه المهمة[1].

[1] – المرجع السابق، ص 103 – 104

أولى أرسطو البداية أهمية خاصة، وكذلك قل عن أهمية النهاية. فالعلاقة بين البداية والنهاية علاقة جدلية وفي ضوئها تتحدد الصفة النوعية للدراما (مأساة أم ملهاة)، ولذلك أكد أرسطو أن الحبكة المحكمة يجب ألا تبدأ من أي موضوع اتفق، وألا تنتهي إلى أي موضع اتفق. إن قانون الضرورة أو الرجحان هو الذي يجب أن يحكم هذه العلاقة. صحيح أن ترتيب أجزاء الشيء شرط أساس في توفر عنصر الجمال فيه، إلا ان أرسطو يقيد ذلك بشرط آخر هو وقوع هذا الترتيب ضمن حجم محدد للشيء، بدونه لا يكون الشيء جميلاً. وبعد أن يوضح أرسطو فكرنه هذه بافتراضه وجود حيوان متناه في الصغر بحيث لا تدرك العين جمال تنسيق أجزائه، أو وجود حيوان آخر كبير جداً يبلغ طوله عدة فراسخ... حتى تعجز العين عن الإلمام بكامل أجزائه مرة واحدة لإدراك جمال تناسق هذه الأجزاء، أقول بعد ذلك يخلص إلى القول إن الحبكة يجب أن يكون لها طول يسهل حفظه على الذاكرة لتتمكن من إدراك جمال تنسيق أجزاء هذه الحبكة. ويوضح أرسطو وجهة نظره بخصوص الدراما فيقول: إن كل حجم للحبكة يتفق فيه التغير من الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على مقتضى الضرورة أو الرجحان، وهو حد صالح للحجم.

علاقة الحبكة بوحدة الموضوع في التراجيديا:

في بداية الحديث عن وحدة الموضوع يوضح أرسطو فكرة ما أحرانا جميعاً أن نتذكرها، وأن نعمل على هديها. يقول أرسطو: " والحبكة لا تكون واحدة – كما يظن – إذا كانت تدور حول شخص واحد. وأن الواحد له أمور كثيرة بلا نهاية، لا تكوّن حتى في جزء منها فعلاً واحداً... وكما أن في سائر الفنون المحكية تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد، كذلك يجب في الحبكة – من حيث هي محاكاة لعمل – أن تحاكي عملاً واحداً، وان يكون هذا العمل الواحد تاماً، وأن تنظم أجزاء الأفعال تنظيماً لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب. ولا يكون الشيء جزءاً من الكل إلا إذا ظهر لوجوده – أي لوجود هذا الشيء – أو عدم وجوده أثر ملموس. بمعنى أنه يجب أن يؤدي وجوده إلى نمو في الحبكة، وأما غيابه فيجب أن يترك فراغاً فيها.

هكذا يؤكد أرسطو أهمية وحدة الموضوع لا بالنسبة للتراجيديا فحسب، بل وبالنسبة ((لسائر الفنون المحكية)). أما ما يزعمه الكلاسيكيون بشأن قانون وحداتهم الثلاث المزعوم، فمجرد فرية يجب أن يبرأ منها أرسطو تماماً.

صحيح أن أرسطو قال في مكان آخر من كتابه أن ((التراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلاً))، إلا أنه لم يجعل ذلك شرطاً من شروطها، والمحاولة غير الوجوب، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى إن هناك عدداً من المسرحيات التي وصلتنا عن الإغريق القدامى – مع قلتها – لم تلتزم بهذه الحدود الزمنية. ويكفي أن نشير إلى مأساة ((آغاممنون)) الايسخولوسعلى سبيل المثال. أما وحدة المكان، ثالثة وحدات الذهنية الكلاسيكية الجديدة فلم يتطرق إليها أرسطو أبداً، فضلاً عن أن عدد المآسي الإغريقية التي وصلتنا تقتضي تغييراً في الديكور نظراً لتعدد أمكنة الحدث فيها، منها مأساة ((أنتيجونا)) على سبيل المثال.

إن الحديث عن العلاقة السببية والمنطقية الصارمة بين أجزاء العمل الأدبي قاد أرسطو إلى عقد مقارنة بين الأديب والمؤرخ، وبين الأدب والتاريخ والأساطير، ومن هنا الوهم الذي وقع فيه بعضهم أيام أرسطو فاعتقد أن كل الذي فعله الأديب هو أنه صاغ هذا الموضوع التأريخي بأوزان شعرية. بكلمة أن الشاعر في رأي هؤلاء صانع أوزان بالمقارنة مع المؤرخ الذي يستخدم لغة النثر. يعترض أرسطو على هؤلاء ويقول إن الأديب الشاعر لا ينحصر دوره في صناعة الأوزان، بل يتعداه إلى عمل المحاكاة – أي الخلق والإبداع، ذلك أن بإمكان المؤرخ أن يكتب موضوعه نثراً ليبقى مؤرخاً، كما أن بإمكان الأديب أن يكتب عمله نثراً ليبقى أديباً. ومن هنا قولة أرسطو الشهيرة: إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن بمقتضى الضرورة أو الرجحان.

لقد ترتب على حقيقة أن الشاعر يروي ما يجوز وقوعه وما هو ممكن، بينما يروي المؤرخ ما وقع فعلاً، إن الأديب عبَّر من خلال عمله عما هو كلي وجوهري في الحياة – وهذا هو سر خلود عمله – بينما تعامل المؤرخ مع جزئيات الحياة وتفاصيلها اليومية فبقي ضمن حدود اليومي والعابر.

وبعد أن أكد أرسطو على الشعراء ضرورة عدم التعلق دائماً بتلك القصص المأثورة التي تدور حولها التراجيديات لأن ذلك في رأيه أمر مضحك، علل دعواه هذه بأن الشاعر يجب أن يكون صانع – قصص – أي مبدعاً – قبل أن يكون صانع أوزان، وأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من محاكاة[1].

---

[1] – المرجع السابق، ص 12

لا يكفي ان يحاكي موضوع التراجيديا حدثاً تاماً وحسب، بل يجب أن تكون هذه المحاكاة ذات هدف أي تؤدي إلى إثارة الخوف والشفقة وهذه غاية التراجيديا، التي بواسطتها تُحدث فينا – معشر المشاهدين – تطهيراً من هاتين العاطفتين.

من الممكن إثارة عاطفتي الخوف والشفقة بواسطة المنظر المسرحي، إلا ان ارسطو لا يغفل هذه الطريقة، بل يدعو إلفى التوصل إلى هذه الالغاية عن طريق تركيب الحوادث، حتى إذا ما سمع بها المشاهد أخذته الرحمة بضحاياها كما يحدث في أوديب، ومن اجل إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء، لأن هذا لا يثير فينا خوفاً وشفقة، بل يحدث في نفوسنا حزناً. كما لا ينبغي إظهار اناس طيبيين تتغير حالهم من شقاء إلى سعادة، لأن هذا يتعارض مع روح التراجيديا. يبقى إذن المتوسط بين هذين: وهو ذلك الإنسان الذي لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة، ولكنه لا ينتقل إلى الشقاء لخبثه، ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما، ويكون من أولئك الذين يعيشون في سعادة مثل أوديب. بعض الحبكات التراجيدية يكون بسيطاً وبعضها الآخر يكون مركباً، والمقصود بالبسيط منها ما يكون متصلاً وواحداً ويقع فيه التغير دون انقلاب أو تعرُّف.

أما الحبكات المعقدة فهي تلك التي يحدث فيها التغير بانقلاب أو تعرّف أو بهما معاً. كما ينصح أرسطو أن يأتي الانقلاب والتعرف نابعين بصورة طبيعية ومنطقية من الأحداث نفسها وبمقتضى الضرورة أو الرجحان.

يعرّف أرسطو الانقلاب بأنه التغير إلى ضد الأعمال السابقة بالضرورة أو الرجحان. ويضرب لذلك مثلاً على الرسول في مسرحية (أوديب) الذي جاء ليبشر أوديب ويحلصه من خوفه على أمه، بينما فعل العكس، ذلك أنه ما كاد يكشف عن حقيقة شخصية أوديب حتى جاء بضد ما أراد.

أما التعرّف فهو التغير من جهل إلى معرفة، تغيراً يفضي إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدَّهم الشاعر للسعادة أو للشقاء. وأحسن تعرّف – من وجهة نظر أرسطو – هو ما اقترن بانقلاب، كما هو الشأن في قصة ((أوديب)) وهذا النوع من التعرّف أحسن لأنه يثير في نفوسنا خوفاً وشفقة، والخوف والشفقة هما غاية التراجيديا.

يميز أرسطو نوعين من القصص التراجيدية: الأول منها، وهي الأجمل، تكون مفردة الغرض. ويعني أرسطو بذلك أن يتم التغير فيها لا من الشقاء إلى السعادة، بل

– على العكس – من السعادة إلى الشقاء، لا بسبب الخبث والشر بل بسبب زلة عظيمة، لمثل الأشخاص الذين مر ذكرهم. هذه هي موصفات التراجيديا الجيدة والجميلة، وهذه هي مواصفات التراجيديا عند يوربيدس، ولذلك عندما عاب النقاد يوربيدس بسبب انتهاء تراجيدياته إلى الشقاء دافع عنه أرسطو وفضله بسبب ذلك على غيره من كتاب التراجيديا . يقول ارسطو: " ولئن كان يوربيدس لا يحسن التدبير في غير هذه الناحية من نواحي التراجيديا فإنه ليبدو أشد الشعراء تراجيدية " .

أما النوع الآخر من القصص فهو ما كان نظم القصيص فيه مزدوجاً، وان هذه الطريقة مفضلة لدى المشاهدين غير الحاذقين، وشعراء مثل هذه القصص يتبعون فيما يصنعونه أذواق المشاهدين. وهذا النوع من النظم يتعارض مع جوهر التراجيديا وهو ألصق بالكوميديا حيث يفترق الأشخاص الذين كانوا في القصة أعداء – مثل اورستيس وايجيستوس – وقد أصبحوا أصدقاء فلا يقتل أحد أحداً[1] .

أما في الأخلاق (الشخصيات ذات الطباع المتفردة Characters) فيجب أن تتوفر أربعة أمور: أولهما أن تكون نبيلة. والمرء يكون ذا خلق (ذا شخصية) إذا كانت أقواله أو أفعاله تدل على اختيار ما إرادي، ويكون ذا خلق نبيل إذا كان اختياره يكشف عن دافع إرادي نبيل. وثاني هذه الأمور أن تكون الأخلاق مناسبة، فإذا كانت الرجولة تناسب الرجال فهي غير مناسبة للمرأة. وثالثها أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع، ولا علاقة لمشابهتها للواقع بكونها نبيلة أو مناسبة. ورابع هذه الأمور أن يكون الخلق ثابتاً ومنطقياً، وحتى في حالة كون المرء الذي يجري تصويره لا يتصف بالثبات، وأن هذه السمة أساسية في خلقه، يجب على الأديب أن يكون منطقياً ومراعياً لقوانين الضرورة والرجحان حتى وهو يصور اللامنطقي والمتقلب وغير الثابت في الحياة، وذلك لأنه جزء من الواقع والحياة.

أما الأقسام المنفصلة التي تتألف منها التراجيديا فيحصرها أرسطو فيما يلي:

1- البرولوج (المقدمة أو الافتتاح Prologos): وهو جزء تام من التراجيديا يسبق ظهور الجوقة أول مرة على المسرح. ومع أن أرسطو لم يفصّل في حديثه عن البرولوج، إلا أن الأخير ورد في التراجيديا الإغريقية إما في صورة مونولوج يلقيه ممثل واحد، أو في صورة حوار متبادل بين شخصيتين على الأقل.

---

[1] - المرجع السابق، ص 108 – 109

2- القطعة (Episodion): وهو مشهد تمثلي عدّه أرسطو جزءاً تاماً من التراجيديا، ويتوسط أغنيتين تامتين من أغاني الجوقة، يتبادل فيه الممثلون الحوار بينهم أو مع أفراد الجوقة أو مع رئيسهم.

3- الخروج (Exodos): وهو جزء تام من التراجيديا وغالباً ما يترافق مقطع الحوار الأخير مع خروج الجوقة.

4- أغنية الجوقة وتنقسم إلى ثلاثة انواع:

أ- الدخول (Parodos): وهو الأنشودة التي ترافق دخول الجوقة، لأول مرة على المسرح

ب- الوقفة (أو الفاصل الكورالي) Stasimon: وهي غناء للجوقة يخلو من الأوزان الانسيابية والترخائية، ويتوسط قطعتين أو مشهدين تمثيليتين.

ج- الانتخاب Konumos أو (المرثية): وهو غناء عام وحزين بشترك فيه أفراد الجوقة ومَنْ على المسرح من الممثيلن[1].

تُعدّ المحاكاة Mimesis أهم فرضية فلسفية يرثها أرسطو عن أفلاطون، وبرغم أنها أساس فن الممثل فإن أرسطو يستخدمها بالمعنى الأفلاطوني فكلمة محاكاة تستخدم في كتاب الجمهورية لأفلاطون ليس فقط للدلالة على التقليد Imitation أو التجسيد الدراما ولكن أيضاً بمعنى نسخة ((Copy)) من الحقيقة. وهكذا يعرّف الفن مكن خلال مصطلحات التقليدالذي تفسره ميول الإنسان الطبيعية نحو الإيقاع والألحان والرغبة الغريزية في المحاكاة. وفي ضوء هذا المفهوم الموروث عن الفن كـ ((محاكاة)) بمعنى ((النسخ))، يجب على الإنسان أن ينظر إلى القواعد الأرسطية، قواعد البناء الدرامي التي تعلّق بها كتّاب عصر النهضة، والتي حكمت كُتّاب الكلاسيكية الفرنسية. وأهم تلك القواعد حتى الآن كانت الوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان والفعل.

1- وحدة الزمان: حيث يفرق أرسطو لأول مرة بين الملحمي والدرامي فهو يأخذ البناء العروضي في الاعتبار أولاً، ثم ينظر إلى سمة القص الملحمي، ثم يضيف: إنهما يفترقان بالإضافة إلى ذلكفي الطول فالتراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تحصر نفسها في دورة شمسية واحدة، أو تزيد عنها

---

[1] - المرجع السابق، ص 109 – 110

قليلاً. بينما الفعل الملحمي لا يحده أي زمن. هذه هي المرة الوحيدة التي يشار فيها إلى وحدة الزمن في فن الشعر.

2- وحدة المكان: في جزء آخر عن الفروق بين الشعر الملحمي والتراجيديا يوسع أرسطو من تعليقاته المبكرة حول موضوع كل منهما بقوله: " لا نستطيع في التراجيديا أن نقدم أحداثاً عديدة في نفس الوقت، بل يجب أن نحصر أنفسنا في الحدث المقدم على خشبة المسرح وعلى الدور الذي يتقمصه الممثلون " . تلك هي الإشارة الوحيدة إلى وحدة المكان في ((فن الشعر)).

معظم لمسرحيات الإغريقية تراعي وحدة المكان، لكن مسرحية أيسخيلوس (الصافحات) ومسرحية سوفوكليس (أجاكس) لا تخضعان لها ففي مسرح يستخدم وسائل رائعة مثل الرلفعة Machane والمنصة المتحركة Ekkukema لم يكن تغيير المكان ضرورياً إلا في النادر. وقد استخدم كُتَّاب المسرح مثل تلك الوسائل حين احتاجوا إليها. ومن غير المقبول بأن المتفرجين قد وجدوا كسر وحدة المكان مربكاً وسط تقاليد التراجيديا التي كانت مترادفة مع التقاليد الكوميدية للكوميديا القديمة. فأريستوفلنيس ينقل شخصياته من الأرض إلى السماء، ويهبط بهم إلى العالم السفلي Hades عبر نهر ستيكس Styx، وإلى مدينة معلقة في الهواء، دون أن يكون ذلك عبئاً على فهم المتفرجين لأعراف خشبة المسرح.

3- وحدة الحدث: تتطلب وحدة الحدث أن يكون الحدث مكتملاً في ذاته، وأن يكون مرتباً بحيث يصعب نقل أو حذف أي جزء منه دون الإخلال بكليته[1].



[1] - المفهوم الإغريقي للمسرح: ج. مايكل والتون، ترجمة محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة 1998، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص 30-32

الفصل السابع

تكوين المسرح الإغريقي

لم يكن المسرح الإغريقي شكلاً فنياً منعزلاً، لكنه كان جزءاً من حضارة مركبة: فالطريقة التي تفهَّمَ بها الإغريق مسرحهم ترتبط يتقييمهم لمعمار مدينتهم، وبالأشكال التي كانوا يرها كل يوم، وبكل تلك الأشياء الوظيفية والتجميلية التي خلقت اسلوب الحياة اليومي والمناسبات الخاصة على حد سواء [1].

كانت المسرحيات الإغريقية تؤدى في ساحة واسعة، يحيط بها المتفرجون من كل جانب، ويتم التمثيل على أضواء المشاعل أو في الليالي القمرية. وبسببعد المسافة بين الممثل والجمهور كانت الأقنعة هي وسيلة تعريف الجمهور بشخصية الممثل عن بعد، كما كان الكورس يقوم بدور رئيسي وهام في أداء الأناشيد أو ترديد المقاطع التي يحددها المؤلف في النص[2].

1- بناء المسرح الإغريقي:

بعكس ما هو عليه مسرحنا اليوم لم يكن هنالك فاصل ولا انفصال بين المسرح اليوناني وجمهوره ويعود ذلك إلى عاملين أساسيين هما:

دائرية المكان المسرحي وانفتاحه.

كان المسرح اليوناني يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي الأوركسترا أو الثياترون والسكينا. أما الأوركسترا(Orchestra) فهي الجزء القديم الذي وجد قبل أن يُبنى المسرح، وكانت على شكل دائرة كاملة (قطرها حوالي عشرين متراً). وكانت المقاعد تحيط بأكثر من نصف هذه الدائرة.

---

[1] – المفهوم الإغريقي للمسرح، مرجع سابق. ص 47

[2] – المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق وحتى العصر الحاضر، مرجع سابق، ص 28

كانت هذه الدائرة تستخدم للرقص والإنشاد عندما كانت الأغاني الديثورامبية سائدة ومنتشرة في بلاد اليونان. وكان الدخول إلى الأوركسترا يتم عن طريق مدخلين جانبيين يسمى كل منهما: (Parodos، والثياترون Theatron ومن هذه الكلمة اشتُقت كلمة Theatre في اللغات الأوربية، وكلمة (تياترو) المستعملة في لغتنا العامية (المصرية).

والثياترون Theatron هو المكان الذي أُعد لمشاهدة المسرحية، كان يجلس فيه المتفرجون أول الأمر على شكل حلقة مستديرة حول الأركسترا، ولكن عندما بدأت الجوقة الديثورامبية تشترك في التمثيل مع الممثلين، اضطر المتفرجون إلى ترك المقاعد الجانبية ليتمكنوا من مشاهدة العرض. ومن هنا نشأت فكرة بناء المسرح النصف دائري وكان عبارة عن عدد من المدرجات الخشبية. ولكن حدث أن انهارت ذات مرة، أثناء عرض إحدى المسرحيات، فمات كثير من الحاضرين لذلك رأى اليونان أن من الافضل إقامة المسرح على سفح تل أو هضبة اينحتوا المدرجات في الصخر، فيتجنبوا مثل هذه الحوادث.

أما الجزء الثالث فهو السكينا Skene (وقد استعملت هذه الكلمة في اللغات الأوربية بمعنى Scene (منظر). فهي خيمة كانت تصنع بادئ الأمر من القماش، وتقام على هيكل خشبي، وتستعمل ليبدل الممثل فيها ملابسه حتى يتمكن من القيام بالأدوار المختلفة. ويحتمل أنها أقيمت أولاً خارج الأوركسترا بعيدة عن أعين المتفرجين، ثم نقلت إلى دائرة المسرح أو بالقرب منها، وأُخفيت معالم واجهتها بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو أكثر، فأصبحت تظهر أمام رواد المسرح كأنها بناء سكني وكان هذا المبنى يحتوي على ثلاث غرف أو اكثر، وله جناحان جانبيان يسمى كل منهما (Paraskenion). اختفيا في العصر الهلنستي.

وجدير بالذكر أن هذه الأجزاء الرئيسية لم تكن متناسقة بعضها مع بعض إذلم توجد بينها وحدة هندسية، ولم تربطها خطة فنية مدروسة، وظلت على هذه الحال حتى استبدلت بالمداخل الجانبية المكشوفة في العصر الروماني مداخل نغطاة (Vomitoria) على شكل قباب تحت الدرجات، فأصبح من الممكن عندئذ وصل الثياترون بالسكينا. وجدير بالذكر أيضاً أن جزءاً رابعاً أقيم في المسرح الإغريقي ابتداءً من منتصف القرن الخامس ق.م، لم يعرفه الممثلون في الفترة الأولى من تاريخ المسرح، ولم يستخدموه، وكان بمثابة منصة عالية ترتفع إلى ما يقرب من ثلاثة أمتار

أو أربعة أمام السكينا، كان الممثل يقف فوقها ويتكلم أو يخطب في جمهور الحاضرين وكان هذا الجزء يسمى (Proskenion أو Logeion).

وكانت هذه ضيقة ومرتفعة وكان هذا التطور في الشكل نتيجة لازدياد أهمية الأحداث وتراجع أهمية دور الجوقة. كان البناء من الخشب في بداية الأمر أما الأوركسترا فمن التراب المرصوص. وتعود أول المسارح الحجر المنحوتة في الصخر إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد. وكما نرى فإن ما ندعوه اليوم بالخشبة (السكينا والبروسكينون معاً) لم يكن له في المسرح الإغريقي وظيفة من صلب المسرح تماماً. ولقد جرى لاحقاً اعتبارها مكان الأحداث الرئيسي في المسرح وتطورت حتى اصبحت على ما هي عليه في مسارح اليوم تقدم الاحداث بشكل أحادي الجامب، استعراضي وتفرض حتمية تقسيم العرض إلى ظاهر وخفي، فلم يكن لهذا الشكل – في المسرح القديم – أي وجود. فالمكان المسرحي كبير جداً وهناك علاقة تشابه بين ((خارج)) العرض المسرحي و((خارج)) المشاهد فهذا المسرح البدائي أخذ مكانه بين القبور والقصور، أخذ مكانه المخروطي المتسع نحو الأعلى والمفتوح إلى السماء ليقوم بمهمة تكبير الحدث (أي القدر) لا بمهمة خنق الحبكة تشكل الدائرية ما يمكن أن نسميه بالبعد ((الوجودي)) للمسرح القديم[1].

ومن الغريب أننا لا نستطيع وصف المسرح الذي مُثلت عليه روائع الأدب في القرن الخامس ق.م إذ لم تتخلف عنه بقايا تمكننا من دراسته ومعرفة معالمه. ويقال أنه كان عبارة عن بناء من الخشب يقام كل عام أو يجدد، لأن المسرح الحجري لم يعرف إلا في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد – كما ذكرنا – ومن الغريب أيضاً أن بناء المسرح لم يبلغ حد الكمال، من الناحية الهندسية، إلا عندما أوشك الأدب التمثيلي على الزوال. ولقد كشفت أعمال التنقيب الأثري عن عشرين مسرحاً من العصر الهلينستي الذي اندثرت فيه المأساة، وذبلت فيه الملهاة. وكانت مسارحه تتكون من الأوركسترا على شكل دائرة كاملة يختلف طول نصف قطرها وفقاً لأهمية المسرح وضخامته. فبلغ اثني عشر متراً في المسارح الصغيرة (مسرح أروبوس)، واثنتين وعشرين في مسرح أثينا، وثلاثين في المسارح الكبيرة مثل مسرح مجالوبوليس. وكان

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28-29، وزارة الثقافة – دمشق، 1987، ص 26

يقام في وسط المسرح مذبح للإله ديونيسيوس (Thumele) بقيت لنا آثار منه في اثينا وابداوروس وكان يحيط بالأوركسترا قناة تمتد تحت السكينا لتصريف مياه الشتاء، وكانت تستخدم كدهليز يؤدي إلى الثياترون. ولقد كشفت لنا اعمال الحفر عن دهاليز تحت الأرض تصل ما بين وسك الاوركسترا وبين البروسكنيون أو السكينا. ولكن هذه الدهاليز لم توجد في جميع المسارح، فقد خلا منها مسرح ديولوس. أما الثياترون فكان يستند كما رأينا من قبل إلى سفح تل أو هضبة يبنى على شكل نصف دائرة، ويحيط به من الخارج جدار ضخم بمثابة دعامة تقوي جوانبه. وكانت توجد بين البروسكنيون والجدران التي تحيط بالثياترون مداخل على اليمين وعلى اليسار تستخدمها الجوقة للذهاب إلى الأوركسترا ويستعملها الجمهور للدخول. وكانت هذه المداخل تغلق بواسطة بوابات ضخمة. وكانت مقاعد المسارح التي اكتشفت حتى اليوم مصنوعة من الحجر. وكانت قسمين: احدهما خاص بالشخصيات العظيمة، وفي مقدمتهم كاهن ديونيسيوس وزملاؤه، والآرخون (الحاكم) ز كبار الموظفين وعلية القوم، وأحياناً كانت تخصص هذه المقاعد لأعضاء البعثات والوفود الاجنبية أو للمواطنين الذين ادوا خدمات ممتزة للدولة أو لأبناء الذين استشهدوا في سبيل الوطن. أما المقاعد الأخرى فكانت لسائر طبقات الشعب، يشغلونها مقابل أجر زهيد جداً، أو بلا أجر على الاطلاق، لأن الديمقراطية أباحت دخول المسرح للجميع وجعلته بالمجان. وكان كل متفرج يتسلم قبل الدخول قطعة نحاسية نقش عليها حرف من الحروف الهجائية أو رسمت عليها صورة معينة (رأس الآلهة أثينا أو رأس أسد). ز كان كل رمز من هذه الرموز يشير إلى الصف الذي يقع فيه المقعد. وكانت مقاعد الشرف كبيرة منفصلة عن بعضها البعض أو مقاعد طويلة، لها ظهور ومساند وتتسع لعدة أشخاص وكانت تقع بالصف الأول بالقرب من الأوركسترا ز وكان مجموع المقاعد في ديلوس 5500، وفي أثينا 1400 وكانت توجد بأعلى الثياترون أبواب جانبية بالاضافة إلى المداخل الرئيسية لتساعد على دخول المتفرجين وخروجهم وقت الزحام الشديد. أما السكينا فكانت تقام على شكل مثلث قاعدته ما بين أربعة أو سبعة أمتار، وطول ضلعه خمسة وثلاثون، وكانت تحتوي في الطابق السفلي على عدد من الحجرات يتصل بعضها ببعض، وكان سقفها يبنى على أعمدة ترتفع في المتوسط ما بين ثلاثة امتار أو أربعة. وكان يوجد في مسارح القرن الرابع قبل الميلاد عند نهاية السكينا من الجانبين عمودان بارزان مثلثا الشكل يعرفان بالباراسكينا (Paraskenia)

ما زلنا نجهل الغرض من إقامتهما، ولقد أخذ حجم هذين العمودين يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى اختفيا تماماً. أما واجهة السكينا الخارجية فكانت تزين أحياناً ببهو من الأعمدة، وكان يبنى فوقها، فيما يقال، طابق علوي. أما البروسكونيون في المسرح الهلينستي فكان عبارة عن بناء بسيط من الخشب يتراوح ارتفاعه ما بين ثلاثة أمتار وأربعة، ويظهر أنه بني بعد القرن الثالث قبل الميلاد من الحجر، وكانت تزين واجهته بعض الأعمدة الدورية أو الأيونية[1].

2- التقنيات:

المسرح الإغريقي مسرح يخضع لمجموعة من الضوابط والنظم في مسرحياته ومؤسساته وأصول التعامل فيه وكذلك في تقنياته. كذلك فإن له بنية واضحة تقوم بوظيفة أساسية هي تحقيق الترابط المنسجم بين الأنماط واساليب التعامل المسرحية المختلفة.

التقنية الأساسية في المسرح اليوناني هي فن الكوريا Choreia، تقنية التركيب الموحدة للشعر والموسيقى والرقص. ولتكوين فكرة صحيحة عن الكوريا يحسن بنا أن نعود إلى معنى التربية لدى الإغريق (حسب تعريف هيجل له على الأقل) يعبّر الأثيني عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته (غناءً ورقصاً) وهو في ذلك يحول جسده إلى عضو فكري، عن الشعر أو بكلمة أصح عن الكلام – إذ أننا هنا بصدد تعريف تقنية – نعلم انها كانت تتوزع في طرق ثلاثة: أولها تعبير درامي محكي سواء كان مونولوجاً أو ديالوغاً يتألف من ثلاثة اسطر من وزن الأيامبس (وهذا ما يدعى بالكاتالوج). وثانيها تعبير غنائي أُلفت كلماته على بحور متعددة (وزن الميلوس أو الأنشودة)، وثالثها تعبير متوسط يُعرف باسم الباراكاتالوغ يعتمد التفعيلات الرباعية مما يجعله أكثر رصانة من المحكي وأقل نغماً من المنشد.

ولعل الباراكاتالوج كان نوعاً من الخطاب الميلودرامي يُلقى بطلقة عالية من الصوت على ايقاع مناسب من الناي (كما في الميلوس).

---

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 47 – 53

أما الموسيقى فقد كانت وحيدة اللحن تنشد في تساوق أو كل ثماني وحدات على حدة لا يرافقها إلا آلة الأولوس وهي ضرب من الناي ذي الشعبتين والعنق يعزفها فنان يجلس على التميلية. أما الايقاع – وهو الطابع المميز للكوريا، فكان على درجة كبيرة من الضبط مع الوزن الشعري – تفعيلة ومقاطع.

استمر هذا الامر طوال المرحلة الكلاسيكية على الأقل. وكان يوربيدس يعتمد اسلوباً مزخرفاً، اسلوباً سرعان ما أرغم الشاعر على للجوء إلى مؤلف موسيقي محترف. ولا بد من القول هنا أن هذه الموسيقى (التي لم يبق لها أي أثر تقريباً اللهم سوى مقطع كورالي من اوريستا يوربيدس) مانت منضبطة بقواعد تشمل كافة حالات التعبير الموسيقي.

كانت الموسيقى اليونانية إذن لا قتوم على اهواء انطباعية بل على دلالات مبنية على أسس متعارف عليها.

أصعب ما يمكن أن نتخيل في الكوريا هو الرقص. فهل كانت حركات بسيطة وفق ايقاع، أم أنها كانت رقصاً حقيقياً؟ كل ما نعرفه أنهم كانوا يميزون بين الخطوة والتشكيل وكان التشكيل يقرب من الايماء ايماء اليدين والأصابع الذي أصبح ذائع الصيت بسبب الرقصة التي ابتكرها رئيس جوقة برايتناس لمسرحية ((الملوك السبعة ضد طيبة)) والتي تروي حكاية المعركة ((كما لو أنها تحدث أمامنا)). ومما هو جدير بالذكر هنا هو تلك القدرة التعبيرة الواسعة للرقص، أي أنه قد تم خلق نظام معان حقيقي يتيح للمشاهد أن ((يقرأ)) الرقصة إذ هو على معرفة بالعناصر المكونة لهذا النظام. إلا أن دور الرقص الفكري بقي دون دوره الجمالي والحسي[1].

هذه إذن هي ((نظم الرموز)) الكوريا (ويلاحظ فيها اهمية العنصر الدلالي). هل كان هنالك مختصون لأداء هذه الفنون؟ الجواب هو النفي. لم يكن الكورس يلقي شعراً أو يسرد قصة (خلافاً للدور الذي يسند إليه في إيحاءات الجوقة في مسرحنا الحديث) كان الكورس ينشد دوماً. أما الممثلون ورئيس الجوقة فرغم أنهم يعنون بالحوار قبل كل شيء فكثيراً ما كانوا يشاركون في الغناء وحتى في الرقص في زمن يوربيدس وبعده وكانوا في كل الأحوال يشاركون في الباراكاتالوج ويجب أن لا ننسى أن الشخصيات (وهذا تعبير عصري) كانوا في الاصل كتلة واحدة هي الجوقة. وكانت

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، مرجع سابق، ص 26 – 27

مهمة رئيس الجوقة هي تهيئة الجو لخلق الممثل وقد قام ثيسبيس أو فرينكوس بهذه المهمة محققين نقلة أساسية إذ كونا الممثل الأول وذلك بتحويلهم السر الروائي إلى محاكاة. وهكذا ولد التوهم المسرحي وخلق ايسخولوسا الممثل الثاني وسوفوكليس الثالث (مع ابقاء الممثلين الجدد كتابعين للممثل الرئيسي ال Protagonist. وكان الأصل أن يزيد عدد الشخصيات عن عدد الممثلين مما جعل الفنان الواحد يلعب عدة ادوار متعاقبة وهكذا وفي مسرحية الفرس لايسخولوسكان ممثل واحد يلعب دور الملكة وكسركيس بينما يقوم آخر بدور الرسول وشبح داريوس. ولهذا السبب الاقتصادي كان المسرح الإغريقي يكثر من المشاهد السردية أو الخطابية التي لا تحتاج لأكثر من شخصيتين اثنتين.

أما الجوقة فلم يطرأ تغير في عددها خلال الفترة الكلاسيكية إذ حافظت على 12 إلى 15 شخصاً في التراجيديا وعلى 24 في الكوميديا بما فيها رئيس الجوقة. أما دورها فقد تقلصت أهميته. في البدء كانت الجوقة تحاور رئيسها محيطة به تسانده وتسأله مشاركة دون أن تتحرك وذلك بالتعليق على الحدث.

وبكلمة أخرى فقد كانت الجوقة في مواجهتها للحدث وفي سعيها لفهم هذا الحدث، تمثل الجماعة الإنسانية. إلا أن وظائفها الكثيرة هذه سرعان ما بدأت تتضاءل شيئاً فشيئاً وأصبحت مقاطع الجوقة فواصل ترفيهية ضعيفة الصلة بالمسرحية. وقد نتج هذا عن عوامل ثلاثة: أولها تضاؤل الثروات والوعي بالمواطنية أي تحفظ الأغنياء حيال تمويل العروض. وثانيهما تقليص دور الجوقة إلى فواصل بسيطة. وثالثهما تعاظم عدد ودور الممثلين مرافقاً تطور التساؤل التراجيدي في اتجاه البحث عن الحقيقة السيكولوجية[1].

وكان التطور نحو الواقعية – الأمر الذي يعنينا كثيراً نحن المحدثين – سريعاً في مجال الديكور. في البداية استخدم الخشب بأشكال بدائية ليظهر مذبحاً أو قبراً أو صخرة. إلا أن سوفوكليس وكذلك ايسخولوسفي مسرحياته المتأخرة أدخلا الديكور المرسوم على قطع قماش متحركة تتدلى من أعلى المنصة (السكينة). وهذه الرسوم المسطحة سرعان ما عُهد بها إلى رسامين مختصين، أول السينوغارفيين قطعاً. وإلى هذا الديكور الوسطي والأمامي أضيفت في أواخر القرن الخامس كتلتا ديكور

[1] – المرجع السابق، ص 28

جانبيتان على شكل موشورين يدوران على مفصل يسنح بإدارة الموشور لابراز الوجه المرغوب به نحو ديكور الوسط. ومع الكوميديا الحديثة بدأ ديكور الجهة اليسرى (بالنسبة للمتفرج) يعتبر اصطلاحاً امتداداً للعالم الخارجي البعيد (وكان هذا بالنسبة لأثينا جهة الريف الأتيكي). كما دل ديكور الجهة اليمنى على الجوار المتاخم (وكان هذا اتجاه البيرة). وهكذا أصبح هنالك نمطية سائدة بالنسبة لديكور الأمكنة: منظر غابة للدراما الساتيرية، بيت سكن للكوميديا، معبد أو قصر أو خيمة حرب أو منظر ريفي أو بحري للتراجيديا.

لم يكن ثمة ستارة تقام أمام قطع الديكور هذه حتى العصر الروماني اللهم إلا في الحالات القليلة التي كانت تستخدم فيها ستارة متحركة لدى إعداد بعض المشاهد.

كان تيار الواقعية ينمو ويزداد تعقيداً جيلاً بعد جيل وأسهمت في ذلك تقنية الآلة التي أخذت بدورها تتطور. وفي المرحلة الهلنستية كانت الآلات قد بلغت درجة متقدمة من الدقة والتعقيد فمثلاً ابتكرت آلة الأكيكليما وهي عبارة عن منصة خشبية رفعت على دواليب كانت تسمح بتقديم مشاهد القتل وتقذف بالجثث خارج القصر على مرأى المتفرجين. وكان ثمة آلة تدعى ((الميكانة)) (الآلة) تستخدم لحمل الآلهة والأبطال في فراغ المسرح. وهي عبارة عن رافعة دهن حبلها بطلاء رمادي لاخفاءه. وقد سهل الطابق الثاني على الممثلين الانتقال إلى السطح وإلى الطابق الأعلى من المبنى المقابل (وبخاصة في مسرحي يوربيدس وأرستوفانيس). وكذلك كان ثمة أبواب ارضية وسلالم تحت الأرض وكذلك مصاعد تستخدم لدى ظهور آلهة العالم السفلي وآلهة الموتى. وبالرغم من تنوع الآلات هذه فقد كان لها معنى واحداً هو رؤية الداخل بما فيه: جهنم أو داخل القصور أو جبل الأوليمب.

إن وظيفة الآلة لم تكن واقعية فقط كما في بداياتها ولا سحرية كما في نهاياتها ولكن سيكولوجية أيضاً[1].

3- الملابس و الأقنعة:

لا شك أن الملابس قد تطورت مع تطور المسرح، وظهرت مع المسرحية منذ نشأتها الاولى أي منذ ظهور عبادة ديونيسيوس. فيقال أن اليونان كانوا يستعملون،

---

[1] - المرجع السابق، ص 29.

منذ القديم، الأصباغ لدهن الوجوه، ويستخدمون لحى من أوراق الشجر، وأقنعة مصنوعة من قشوره عند أداء الطقوس الدينية الخاصة بهذا الإله. ومن هنا نشأت فكرة الملابس المسرحية التي كانت، في مجموعها لا تزيد عما يرتديه ديونيسيوس وأتباعه في حفلاتهم التنكرية، كما يتضح من الرسوم المصورة على الأواني التي ترجع إلى القرن السادس ق.م.

وكانت الملابس المسرحية تتضمن الأحذية، والمواد التي يستخدمها الممثل لحشو جسمه والثوب أو العباءة الخارجية والأقنعة. أما الأحذية فكانت أنواعاً عدة: ذات الكعب المرتفع وتسمى كوثورنوس (Kothornos) والاكثر ارتفاعاً وتسمى كريبس Krepis ويعلو كعبها إلى عشرين سنتيمتراً، والأحذية ذات العنق الطويل التي تربط من الأمام وتسنى (Embades). وقد مرت الأحذية بأطوار متعددة حتى اصبحت في أواخر العصر الروماني كبيرة الحجم، سخيفة المنظر.

وكان الممثلون يتفننون في ابتكار بعض الحيل ليظهروا الجسم على غير طبيعته. ولعلهم لجؤوا إلى ذلك في العصور الأخيرة من الحياة اليونانية، فكانوا يحشون البطون، ويبرزن الصدور ((الكاذبة))، والأرداف الخداعة، ويستعلمون في ذلك الوسائد الصغيرة التي كانوا يثبتونها على أجسامهم بواسطة لباس مصمغ، له لو بشرة الممثل. وكان ثوب الممثل يشبه، في أول الأمر، الملابس العادية، ولا يختلف عنها إلا اختلافاً طفيفاً، فكان يتميز دائماً بألوانه الزاهية، وطوله الملحوظ الذي يبلغ القدمين، وضيقة عند الصدر وكان الممثلون بستعملون نوعين من الثياب، ثوباً داخلياً يسنى (Chiton)، و

ثوباً خارجياً يشبه العباءة أو المعطف. وكان الاول طويلاً ينزل إلى ما عد الركبتين، ولكنه لا يصل إلى القدمين إلا في المأساة، وكان الممثل يضع فوقه عباءة يلفها حول وسطه، وكان الثوبان، الداخلي والخارجي يزينان بتطريز جميل أنيق، مختلف الألوان، متعدد الرسوم، يصور زهوراً ونخيلاً ونجوماً، ووجوه أشخاص، ورؤوس حيوانات. ولقد وجدت نماذج من هذه الثياب مرسومة على بعض الأواني مثل إناء أندرومينا وإناء ميديا، ويظهر أن صانع الإناءين استوحى تصميمهما من مسرحيتي يوربيدس المسماتين بهذين الاسمين. وكانت العباءة الخارجية نوعين أيضاً: الهماتيون (Himation) الطويلة التي تلف الجسم، والخلامودا (Chiamude) القصيرة التي تشبك إلى الكتف.

وإلى جانب هذه الثياب العادية كانت توجد قطع أخرى من الملابس الخاصة التي يرتديها الممثلون لاداء أدوار معينة. فديونيسيوس ارجوانياً، والملكة تلبس عباءة بيضاء مطرزة بالأحمر، والعراف يرتدي عباءة من الصوف يلفها حول جسمه.

و كان لون الثوب يشير إلى الدور الذي يقوم به الممثل ويفصح عن حالته الاجتماعية ويعبر عن انفعالاته. فالشيوخ يلبسون ثياباً بيضاء، والشباب يرتدون ثياباً مزركشة، والعبد يستعمل جلباباً قصيراً يساعده على المشي السريع والحركة الخفيفة. وكان الأثرياء المترفون يلبسون رداء أبيض، والفقراء البؤساء يظهرون بخرق مهملة أو بملابس سوداء. تلك ملابس الممثلين في المأساة، بل وفي المسرحية الساتورية ايضاً لأن الأبطال في هذه المسرحية كانوا يرتدون نفس الثياب التي ذكرناها فيما عدا الساتوري الذين كانوا يتحركون في خفة ونشاط جول الأبطال، فكانوا يظهرون على شكل مخلوقات من فصيلة العنز، لهم آذانها وقرونها وأذنابها وحوافرها المشققة، ويستعملون أقنعة ذات جباه عريضة، وأنوف مفلطحة، ووجوه مسطحة، وشعر أشعث مسدل إلى الوراء ويتخذون ثياباً من وبر الماعز، ويغطون الجزء الأكبر من ابدانهم بثوب في لون البشرة ولقد ذكر لنا النقاد أربعة أنواع من الساتوري هم: الأشيب، وذو اللحية والشاب والأب الذي كان يظهر بمظهر وقور، وتكثر التجاعيد على جبهته وخديه.

أما الأقنعة، فكان الشاعر ثيسبيس أول من استخدم نوعاً منها مصنوعاً من القماش، يصور وجه الإنسان. ثم جاء أيسخولوس وأدخل عليه تحسيناً ملموساً، فاصبح يصنع من خرق توضع في قالب وتضغط فيه، ثم تغطى بطبقة من الجبس، ويرسم عليها المصور ملامح الوجه، ولون البشرة، ويخطط الشفاه والحواجب. وكان الممثل يستعين أحياناً باللحية والشعر المستعار لكي يخفي معالم وجهه إخفاءً تاماً. أما الفم، فكان يعبر عنه بفتحة واسعة في القناع، تحتوي على الأسنان. أما تجويف العينين فكان ضيقاً جداً حتى أنه كان لا يظهر إلا انسانهما، أما المقلتان والحاجبان والرمشان فكانت ترسم على القناع الذي كان يغطي الوجه، ويصل إلى منتصف الرأس ويثبت بأربطة تمتد من أسفل الذقن إلى قمة الرأس. وكانت توضع تحته فوق الجمجمة قلنسوة من اللباد حتى لا يتعب الجمجمة بثقله. وكان من الممكن حمله أو شده إلى اليد بشرائط، وكان الممثل يستطيع إزاحته إلى خلف الرأس أثناء الاستراحة أو بين الفصول. ولقد ظلت صناعة الأقنعة بدائية حتى نهاية الربع الأول من القرن الخامس، فكانت لا تصور خلجات النفس على الوجه لأنها كانت تعتمد على التعبير والابتسامة

الحامدة التي تتكرر دائماً بنفس الطريقة على جميع الوجوه، حتى الحزينة منها. وبقيت الأقنعة على هذه الصورة حتى زمن ايسخولوس، فكانت لا تتعدى التعبير عن وجه ملون بالأصباغ يبتسم ابتسامة مصطنعة. ثم تطورت صناعة القناع، وأصبح النحات قادراً على إخفاء تلك الابتسامة التقليدية، وتغييرها ببعض العواطف والانفعالات الهادئة على وجه مثل الاهتمام، وحب الاستطلاع، ولكنه كان مايزال عاجزاً عن تصوير الحزن والألم أو التعبير عن العواطف القوية لأنه كان يكتفي بخطوط محدودة الأثر، ينحتها على الوجه، فمثلاً كان يرسم تجعيدة أفقية على الجبهة أو يبرز الشفتين أو يمد خطاً مستقيماً من نهاية الأنف ليعبر عن اضطراب الوجه. وبعد ذلك نصل إلى عصر فيدياس أب العصر الذي لمع فيه سوفوكليس ويوربيدس، ومع ذلك لم يحدث في هذه الفترة تطور خطير في صناعة الأقنعة، لأن المثّال الأعظم – رغم عظمته – كان يميل بطبعه إلى الهدوء والاتزان ويعتبرهما مصدر الفن اليوناني الرائع، لذا اكتفى بصناعة القناع الذي يعبر عن الوجه الهادئ الوسيم. لذلك نجد أن ما أُدخل على القناع من تجديدات أيام سوفوكليس وبركليس كان لا يعدو إظهار فتحة العينين ورسم تجعيدة أو تجعيدتين على الجبهة أو بين الحواجب، واستخدام بعض الألوان الخفيفة التي تظهر الملامح. ولدينا آثار توضح هذا التطور، أولها إناء من متحف نابولي يرجع إلى أواخر القرن الخامس ق.م صور عليه المثّال بعض المناظر التي تتصل بإخراج إحدى المسرحيات الساتورية، من بينها صور لجماعة من الساتوري، ومعهم ممثلان وهيراكليس وملك، وكانوا جميعاً يحملون اقنعة عرفنا منها وصف الملامح التي ذكرناها، وثانيها نحت بارز وجد في ميناء بيرايوس يصور ثلاثة ممثلين من ممثلي المأساة يحملون أقنعة لا تختلف عن النماذج التي وصفناها في عصر سوفوكليس ويوربيدس اختلافاً كبيراً.

وكانت الأقنعة نوعين: قناع لشخصية بالذات، وقناع لدور معين يقوم به أي ممثل. ولقد احتاجت المأساة أيضاً إلى القناع الشخصي الذي كان لا بد منه لأداء بعض الأدوار مثل دور أوديب ذي العينين المفقوءتين، ودور ربات العقاب Eumenides ذوات الشعر الذي تلتف حوله الحيات.

ويرى علماء المسرح ان هذه الأقنعة وتلك الملابس كانت، كما ذكرنا من قبل، تستعمل في تمثيل المأساة والمسرحية الساتورية فقط ويعتمدون في رأيهم على ان نقاد اليونان والرومان لم يتعرضوا لوصف ثياب الممثلين في الملهاة، ولم يذكروا منها إلا

الأقنعة. فقد وصفها بوللكس (Pollux) قائلاً: " إن عدداً كبيراً من أقنعة الملهاة كان على نمط واحد، يهدف إلى إثارة الضحك، ولا يستثنى من ذلك إلا أقنعة النساء التي كانت تصور زجه المرأة تصويراً دقيقاً. ولما كانت الملهاة القديمة تعرض أمامنا أشخاصاً حقيقيين، ولذا كانت بعض أقنعتها تصنع خصيصاً لتصور ملامح هؤلاء الأشخاص. وهذا ما فعله أريستوفانيس عندما استعمل أقنعة تعبر عن وجه أجاثون ويوربيدس تعبيراً صادقاً، وتصور ملامحها الطبيعية. فأجاثون يشبه الحسناء، جميل المحيا، ناعم البشرة، رقيق المظهر، ويوربيدس أشعث الرأس، مكفهر الوجه حزين مكتئب"[1].

ونحن لا نعرف ناقداً غير بوللكسي تكلم عن أقنعة الملهاة القديمة وملابسها، لذا فمعلوماتنا عنها مستمدة مما نتلوه في مسرحيات أريستوفانيس. فعندما نراه يصور الإله ديونيسيوس ذا بطن كبير في منظر من مسرحية الضفادع، نستنتج فوراً أنه كان يستعمل الوسائد الصغيرة في ابراز ((البطون الخادعة))، وعندما يذكر أن ثوب الممثل في الملهاة يجب ان يكون قصيراً ليظهر عضو الإخصاب، ندرك أن هذه قاعدة عامة وانه قد أشار إليها في كثير من مسرحياته، ووصف عضو التذكير بوضوح وقرر أنه كان يصنع من الجلد. ولقد استقينا معلوماتنا عن ثياب الممثلين في الملهاة من القطع الأثرية أيضاً. فلدينا إناء أتيكي يرجع إلى أواخر القرن الرابع ق.م صور عليه ثلاثة ممثلين، كل منهم يحمل قناعه في يده، بينما يمسك أحدهما بصولجان، ويلبس عباءة طويلة، وقد وضع على وجهه قناعاً أصلع، أنفه ضخم مقوس، لحيته طويلة رمادية اللون، ويعلو قمة رأسه تاج صغير. ولعل هذا الممثل كان يقوم بتمثيل دور ديونيسيوس أما الممثلان الآخران فقد ارتديا ثوباً رقيقاً، يلتصق بالبدن، ويمكن التعرف عليه من أطرافه عند الرقبة والرسغين والكعبين. وقد ظهرت لكل منهما بطن ناتئة كبيرة، وأرداف عريضة واضحة المعالم. ولقد عثرنا على هذا النموذج بالذات مصوراً على عدد كبير من التماثيل في أثينا، ويتضح لنا من وصف أريستوفانيس لأعضاء جوقاته، أنهم كانوا يرتدون في أغلب الأحيان، نفس الثياب التي يرتديها الممثلون. ولكنهم كانوا يتنكرون أحيانا في زي يختلف عن أزياء الممثلين، ويرتدون ثياباً تناسب الدور الذي يقومون به، كما حدث في مسرحية الطيور والضفادع والزنابير،

---

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 61 – 64

ويرى بوللكس أيضاً أن الثياب التي استخدمت في الملهاة القديمة هي نفسها التي استعملت في الملهاة المتوسطة والحديثة، ويقرر أنه لم يُدخل على الملابس تغيير يذكر فيما عدا الأقنعة التي تعددت أنماطها، واختلفت تعبيراتها وفقاً لعدد الشخصيات التي ظهرت في الملهاة المتوسطة والحديثة، والنماذج البشرية التي كانت تصورها كل من الملهاتين. ولقد ذكر لنا هذا الناقد قائمة تتضمن أربعة وأربعين قناعاً من أقنعة الملهاة الحديثة، وأوضح أن كل قناع كان معداً للتعبير عن شخصية معينة من الشخصيات المألوفة عند شعراء هذه المسرحية، وأهم هذه الشخصيات، أو بمعنى آخر أهم الأقنعة التي كانت تعبر عن ملامح الممثل الذي يقوم بأدوار هؤلاء الأشخاص: قناع الجلف، والفاسق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجد، والمترف الفاسق، والعاقل والرزين، والعبد، والمتطفل، والمنافق وغيرهم [1].

4- التمثيل عند الإغريق:

عندما كانت الدراما الإغريقية ما تزال أغنية طقسية (ديثيرامبوس) لم تكن هناك حاجة إلى ممثل، لأن هذه الأغنية، كما هو معروف، كانت تقدم بواسطة الجوقة. غير أن تطور هذه الأغنية الطقسية، مع مرور الزمن، إلى دراما، قاد – حتى في المراحل المبكرة – إلى ظهور الممثل، ذلك أن الأغنية لم تعد تستغرق كل اهتمامات العرض في أعياد ديونيسيوس، بل ظهرت إلى جانب الأغاني الديثيرامبية مقاطع حوارية وضعت على لسان هذه الشخصية أو تلك، تتبادلها مع رئيس الجوقة، أو توجهها، إلى الجمهور مباشرة.

وهكذا قامت الحاجة إلى ظهور الممثل الأول. إننا لا ندري تماما متى ظهر هذا الممثل، إلا أننا نملك أكثر من دليل على أن ثيسبيس كان يضطلع بهذا الدور منذ عام 535 قبل الميلاد في أقل تقدير، وأنه كان يشخِّص على المسرح أدوار الشخصيات التي يصورها في مسرحياته.

ولقد كان ثيسبيس كاتبا دراميا وممثلا مسرحيا في آن واحد. ويفهم من شواهد كثيرة أن مؤلفي الدراما كانوا يقومون بتمثيلها بأنفسهم، وهذا ما يؤكده أرسطو في كتابه ((الخطابة))، حيث يقول: ((إن الشعراء كانوا في البداية هم الذين

[1] – نفس المرجع، ص 65 – 66

يمثلون تراجيدياتهم)).[1] وهناك ما يؤكد أن ايسخولوسكان ممثلا، إلى جانب كونه كاتبا مسرحيا، وأن ارستوفانيس كان يسهم في تمثيل ما يكتبه من مسرحيات.

على أن تطور بنية الدراما، وإدخال ايسخولوسالممثل الثاني ثم إدخال سوفوكليس الممثل الثالث، حتم استقلال فن التمثيل عن الكتابة، وإن لم يلغ ذلك وجود الكاتب والممثل في آن واحد طبعا. ومع أن ((ليسنك))، الكاتب الدرامي والمنظّر الألماني الشهير، يؤكد أننا لا نعرف إلا القليل عن تلك القواعد التي وضعها القدماء لتنظيم حركة الأيدي، إلا أنه يؤكد أنهم – أي القدماء – استطاعوا أن يطوروا لغة الإيماء والإشارة إلى درجة من الكمال، التي تفوق كل تصور. ويأتي البحث الحديث ليؤكد مثل هذا الرأي ويبرره كنتيجة لغياب العنصر النسائي بين ممثلي التراجيديا والكوميديا على حد سواء، بالإضافة إلى التقليد الذي كان يقضي بارتداء الأقنعة خلال التمثيل، الأمر الذي يحرم الممثل من استخدام حركات الوجه الإيمائية ذات القيمة التعبيرية الكبيرة في العصر الحديث، لذلك كان الممثل القديم مضطرا للتعويض عن ذلك بحركة الأيدي ووضع الجسم العام. هذا بالإضافة إلى ما تفرضه بنية الدراما الإغريقية بأصنافها الثلاثة التراجيديا، والكوميديا، والساتوريا، إذ أن كل صنف منها كان يشتمل على أجزاء هامة تؤدى بطريقة الغناء الأوبرالي أو الغناء الاعتيادي، كما أن جميع هذه الأصناف لا تستغني عن الرقص. ويكفي أن نشير إلى الجذر الاشتقاقي للفظة ((أوركسترا))

الذي ينطوي على معنى الرقص أيضا، للتدليل على أهمية الرقص بالنسبة للدراما الإغريقية.

لقد أولت الدراما الإغريقية أصوات الممثلين أهمية خاصة. نفهم هذا من امتلاك غالبية الممثلين أصواتا جيدة. كما أن هناك ما يؤكد أن كتّاب الدراما كانوا يتدخلون، في العديد من الحالات، في اختيار ممثلي أعمالهم الدرامية، وأن من بين المواصفات التي يؤكدون عليها جمال الصوت وقوته، هذا إلى جانب جمال بناء أجسامهم طبعا. ولقد لجأ الإغريق إلى وسائل متعددة لتقوية الأصوات، منها – حسب إحدى الروايات – أنهم كانوا يبنون رواقا مسقوفا عند الصف الأعلى لمقاعد المشاهدين لتقوية أصوات الممثلين عن طريق انعكاس أصواتهم وبالتالي تضخيمها. كما عمدوا إلى وسائل إضافية لتقوية

---

[1] – أرسطو: الخطابة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة، بغداد 1980 ص 193.

الصوت منها، علي سبيل المثال استخدام الأقنعة، وذلك سواء أكان القناع، وفتحة الفم منه بصورة خاصة، هي التي يؤدي هذا الغرض كما يظن بعض الباحثين، أم أن هناك صفيحة خاصة هي التي تؤدي هذه الوظيفة.[1]

لقد كانت خبرة الممثل الإغريقي غنية ومتنوعة. فقد أشار إفلاطون في كتابه ((الجمهورية)) أن معظم الممثلين نجحوا في أداء الأدوار التراجيدية والكوميدية على حد سواء. وأكد شيشيرون الحقيقة نفسها عندما قال أنه شاهد كيف أن الممثل الكوميدي حقق نجاحا أكبر وهو يؤدي على المسرح دورا تراجيديا، والعكس عندما كان الممثل التراجيدي يؤدي دورا كوميديا. وهذا يعني أن أهم مقياس لنجاح الممثل هو مطابقة تمثيله للشخصية التي يمثلها.

هناك العديد من الشواهد التي تشير إلى أهمية المظهر الخارجي للمثل. لقد تميز الممثل ايسخسنيس بجمال الجسم، أما منافسه وخصمه ديموسثينيس فقد كان يسخر منه وهو يصفه بـ ((التمثال الجميل)). كما روعيت متطلبات الدور عند اختيار الممثل. هذا ما أكدته الشروح والتعليقات بخصوص وجوب تحلي الممثل الذي يختار لأداء دور أجاكس بطل مأساة سوفوكليس التي تحمل الاسم نفسه، بقوة بدنية خاصة. كما أن هناك نقشاً يؤكد أن ابولوجينيس الذي شخَّص أدوار كل من أخيل وهرقل على المسرح، كان مصارعا بالأكف قبل أن يصبح ممثلا. ولم يكتف الإغريق بمواصفات الممثل البدنية، بل أضافوا إليها الشيء الكثير من المؤثرات الاصطناعية لتحقيق القدر الذي تتطلبه التراجيديا من الوقار والهيبة، أو الكوميديا من التشويه.

كان بطل التراجيديا ينتعل حذاء عالياً وثقيلاً، ويرتدي عباءة طويلة تضفي عليه الهيبة والوقار، وكان يغطي وجهه قناع مرتفع، وبهذا تمثل أمامنا شخصية فارعة في الطول، ذات عظمة ووقار وكأنها لا تمت إلى البشر الفانين بصلة. وبالعكس فالممثل الكوميدي يظهر على المسرح وقد وضع تحت ملابسه مختلف الحشايا، وعلى وجهه قناع يجسد الفظاظة ويثير السخرية والهزء.

لقد كان الممثل الإغريقي – كما يبدو – معنيا في إحداث الأثر المطلوب في المشاهدين وذلك حسب طبيعة الدور الذي يؤديه على المسرح، بإمكاننا أن لا نتفق مع ثيودوروس الممثل التراجيدي الإغريقي الشهير، وهو يفاخر بفنه أمام ساتيروس الممثل

---

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، ص 342 – 344.

الكوميدي الإغريقي المعروف هو الآخر، مؤكداً أن حمل المشاهدين على الضحك أسهل كثيرا من حملهم على البكاء إلا أن هناك حقيقة معروفة هي أنه استطاع خلال أدائه لدور ميروبا حمل أحد طغاة الإغريق على البكاء ومغادرة المسرح قبل أن ينتهي العرض. كما أن هناك إشارة إلى أن ثيودوروس هذا كان يصر على ألا يسمح لأحد من الممثلين، حتى ولا الثانويين منهم أن يسبقه في الظهور على المسرح. وحجته في ذلك أن مزاج الجمهور يتأثر حسب ما يطرق سمعهم قبل غيره.

لقد تمتع الممثل الإغريقي بمكانة مرموقة. فقد أسهم في الحياة السياسية للبلاد، وأبدى رأيه الصريح في أكثر المسائل الاجتماعية والسياسية التي تثير اهتمام وقلق الناس. فقد كان ارستيديس أول من نادى بوضع حد للحرب، ودافع إلى جانب الممثلين نيوبتوليموس وكتيسيفونتيس عن سياسة الملك فيليب الذي يبدو استخدم نفوذ الممثلين وتأثيرهم على المشاهدين لصالح نهجه السياسي. ويقال أن الممثل اسخينيس كان على رأس الحزب المقدوني،كما يقال أن الإسكندر المقدوني كان يعير الممثلين اهتماما خاصا،وأنه اجتذب عددا منهم لحضور حفل زفافه، وأنه عندما حكم على الممثل اثينودوروس بالغرامة لعدم حضوره المسابقات الديونيسية المقامة في أثينا في الوقت المناسب، قام الإسكندر بنفسه بدفع الغرامة بالنيابة عنه.كما أن هناك نقوشا ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث قبل الميلاد تشير إلى الحصانة التي كان يتمتع بها الممثلون، وإلى إعفائهم من الضرائب. كما أن الممثلين الإغريق كانوا ينتظمون في اتحادات، وأخويات للدفاع عن حقوقهم بوصفهم فناني ديونيسوس. وهذه الاتحادات كانت بمثابة التعاونيات التي قامت في آن واحد بالإشراف على الأمور الاقتصادية، وكانت لها دورها حيث يقيم الممثلون. كما ضمت إلى جانب الممثلين شعراء المسرح أيضا، والمعلمين الذين كانوا يعنون بإعداد الممثلين الشباب.[1]

5 – المسابقات المسرحية والأعياد التي كانت تقام فيها:

قلنا أن أثينا اهتمت بالأدب المسرحي وأولته عناية فائقة، فشجت الشعراء، وعقدت لهم المباريات الأدبية، وأشرفت عليهم إشرافا دقيقا. وسوف نوضح الآن كيف كانت تجري تلك المسابقات ومتى كانت تقام.

[1] – المرجع السابق، ص 345 – 346.



كان الأشراف على هذه المباريات من حق الآرخون أو الأراخنة (حاكم أثينا أو حكامها) الذي كان يعتبر المسؤول الأول والأخير عن إقامة المسابقات المسرحية، وإليه يعزى نجاحها أو إخفاقها. وكان الآرخون يسهر على تنفيذ عدة خطوات ضرورية لضمان نجاح العرض الذي يقدمه الشعراء المتنافسون.

وكان تعيين الخويجوس (Choregos) أول خطوة يبدأ بها الأرخون، فكان يختار من بين أثرياء المدينة شخصا يعد الجوقة وينفق عليها ويتعهد بدفع كل ما يتكلفه إخراج المسرحيات التي تقدم في المسابقة، وكان هذا الثري يسمى خوريجوس، عليه أن يبحث عن أعضاء الجوقة، وكان عددهم خمسة عشر عضوا في المأساة، وأربعة وعشرين في الملهاة. ويظهر أنه كان لا يجد مشقة في العثور على هذا العدد وذلك لكثرة الذين كانوا يتقنون الرقص والغناء المسرحي في أثينا. وكان الخوريجوس يتمتع بسلطات واسعة تمكنه من أداء مهمته، فكان من حقه أن يفرض غرامة على أي شخص يتعاقد معه ولا يتقيد بشروط العقد، وكان من حقه أيضا أن يصادر كل ما دفعه هذا المتعاقد.[1] وكانت مهمة الخوريجوس تتلخص في تأجير صالة يقوم فيها الممثلون وأعضاء الجوقة بالتمرينات اللازمة، وهو الذي ينفق على جميع المشتركين في المسابقة أثناء إعداد المسرحية، فيقدم لهم المشروبات التي تساعد على تقوية الصوت ووضوحه، وكان يتعهد بشراء وتأجير الملابس التي يرتديها أعضاء الفرقة (تيجان ذهبية، وملابس ارجوانية مطرزة بشرائط من ذهب). وكان يدفع أجر الممثلين والعازفين على الناي الذين يوفقون بين الأغاني والرقصات المسرحية، والحراس والخدم وغيرهم ممن يقومون بالأدوار الثانوية، وعندما بدأ الشعراء يمتنعون عن تدريب الفريق والإشراف عليه، أصبح من واجب الخوريجوس أن يجد مدربا للفرقة ليعلمها ويشرف على تمريناتها. وجدير بالذكر أن إخراج بعض المسرحيات كان يتكلف نفقات باهظة، لأن الواحدة منها كانت تتطلب وجود جوقتين حتى يتم إخراجها وتمثيلها، مثال ذلك مأساة الفينيقيات التي نظمها فرونيخوس، ومأساة هيبوليت التي نظمها يوربيدس. ويقال أن نفقات إخراج المسرحية وتمثيلها لم تقل مطلقا عن مائة جنيه وأنها كانت تزيد على ذلك في أغلب الأحيان – لذلك لما اشتدت الأزمة المالية، وعم الفقر في البلاد بسبب الحروب البليوبونزية، أصدرت الدولة قانونا ينص على

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 67 – 68.

إتباع نظام السونخوريجيا بدلا من الخوريجيا أي تعيين ثريين بلا ن ثري واحد ليتحملا نفقات الإخراج. ولقد عمل بهذا القانون حتى عام 398 ق.م، ثم رجع الأثينيون إلى نظام الخوريجوس الواحد، وظلوا يعملون به إلى نهاية القرن الرابع ق.م حتى عرفوا نظام الأجونوثيسا agonothesia الذي يفرض تعيين مشرف الأعياد agonothetes لمدة عام، مهمته تكوين الجوقات المسرحية والجوقات الغنائية التي تشترك في التمثيل خلال العام كله. وكانت الدولة تمد هذا المشرف بمكافأة مالية تساعده في أداء وظيفته، وكان عليه أن يدفع كل النفقات من ماله الخاص،واستمر معمولاً بهذا النظام حتى نهاية القرن الثالث ق.م.

ولكن كيف كان يتم اختيار الشعراء الذين يشتركون في المسابقة؟ كان عليهم أن يتقدموا إلى الآرخون ويطلبون إليه أن((يمدهم بالجوقة)) ، وهذا تعبير فني معناه أن يسمح لهم بتقديم مسرحياتهم. ولم يكن الاشتراك في هذه المباريات قاصراً على الأثينيين وحدهم، والدليل على ذلك أن بعض الشعراء الأجانب قد اشتهروا في عالم المسرح الأثيني. وكان يشترط في المتقدم للمسابقة ألا يقل عمره عن ثمان عشرة سنة.

وكان الآرخون صاحب الحق المطلق في اختيار أو استبعاد من يشاء من بين المتقدمين،وكان قراره نهائياً، لا معقب عليه. ودليل على ذلك أنه استبعد سوفوكليس في عام من الأعوام، وفضل عليه شاعراً مغموراً يسمى جنيسبوس (Gnesippos). ولكن يجدر بنا أن نعترف بأن الآرخون قلماً أساء استعمال حقه،وقلما وقع في خطأ مثل الذي أشرنا إليه، لأنه كان يهتم،كما قلنا، بنجاح الحفل حتى يتجنب لوم اللجنة التي كانت تؤلف صبيحة العيد لتحكم على مدى توفيقه أو إخفاقه في تنظيم الحفل وإعداده.

ولا شك في أن شهرة الشعراء المتسابقين، وما أحرزوه من جوائز في المباريات السابقة كان لها تأثير كبير في اختيارهم مرات أخرى. لذا كان من الصعب على الأدباء الناشئين أن ينافسوا أساتذتهم.لذلك كان يتحتم عليهم أن يلجأوا إلى شاعر مشهور أو ممثل معروف، يقدمون له المسرحية ليتلوها ويعرضها على الآرخون إن حازت إعجابه لأنه هو الذي يضمن نجاحها بما سيقدمه لصاحبها من مساعدة فعالة في الإخراج والتمثيل.ولقد كان الشاعر المسرحي يجمع بين التأليف والتمثيل وإتقان الرقص.فأيسخولوس مثلاً جمع بين هذه الصفات كلها وقام بهذه الوظائف، أما سوفوكليس فلم يستطع، لضعف صوته، القيام بالدور الرئيسي، وإن لم يمتنع عن أداء

الأدوار الثانوية في بعض مسرحياته. وكانت مهمة الشاعر المسرحي تدريب الجوقة أيضاً. فإلى أيسخولوس يعزى تعليم الجوقة رقصات عديدة، ويعزى إلى سوفوكليس ابتكار الأحذية التي كان يلبسها الممثلون في فرقته. أما يوربيدس وغيره من شعراء القرن الرابع ق.م فقد أعرضوا عن هذه المهنة، وتركوا تعليم الجوقة وتدريبها إلى جماعة من المعلمين الذين كانوا يتخصصون في ذلك الفن. ولم يبق للشاعر بعدئذ إلا تأليف المسرحية فقط مع الاحتفاظ طبعاً بحضور التدريبات ليشرح للممثلين بعض المعاني ويذلل لهم ما قد يصادفهم من صعوبات لغوية في نص المسرحية.

ننتقل بعد ذلك إلى اختيار الممثلين أنفسهم، ونقول أنه لم يكن ثمة داعٍ له عند ظهور المسرحية لأن الممثل والشاعر،كما نعرف، كانا شخصاً واحداً .فثيسبيس عاش طول حياته شاعراً وممثلاً قام بجميع الأدوار التي تطلبها مآسيه، وقام ايسخولوس بتمثيل عدد كبير من مؤلفاته، ولم تصبح هناك حاجة ماسة إلى ممثل غير المؤلف إلا بعد أن أوجد أيسخولوس دوراً يسنده للممثل الثاني، ثم جاء سوفوكليس، وأضاف إليهما ممثلاً ثالثاً، ولم يتعدَّ عدد الممثلين ذلك. وكان للشعراء في النصف الأول من القرن الخامس مطلق الحرية في اختيار الممثلين الذين يقومون بأدوار في رواياتهم.

وتحدثنا بعض المصادر بأن أيسخولوس كان يفضل ممثلين هما كلياندروس (Kleandros) ومونيسكوس (Munniskos)،أن سوفوكليس أيضا كان يفضل اثنين آخرين يسند إليهما الأدوار في مؤلفاته، بل يقال أنه كان يفكر أثناء تصوير شخصياته في مزاج الممثل الذي سيعهد إليه بتمثيل كل شخصية. ولكن الدولة بدأت منذ عام 449 ق.م تتدخل في تعيين الممثلين لكل شاعر، فكان الآرخون يختار للشاعر الممثلين الذين يقومون بأداء الأدوار الرئيسية، وكان الممثل الأول Protagonistes يقوم بأهم دور في المسرحية، ويرأس الفريق ويعاونه في ذلك زميلاه الممثل الثاني (deuteragonistes) والممثل الثالث (tritagonistes) اللذان يختارهما الأرخون أيضا، ويقومان بالدورين المهمين بعد دور رئيسهما وهكذا كانت الدولة تضع ثلاثة ممثلين تحت تصرف كل شاعر وكان هؤلاء الممثلون يؤدون امتحانا في الإلقاء والتمثيل ويختارون وفقا لنتيجته، وكان نجاح الممثل في إحدى المسابقات يخول له الاشتراك في غيرها دون امتحان جديد.

أما الملهاة فلا نعرف، حتى الآن على وجه التحديد، متى اشترك فيها الممثلون، إذ أن الغموض قد أحاط بهذا الموضوع منذ القدم. فأرسطو نفسه يقر بأنه لا يعرف

شيئا عن هذا الموضوع، ولن يحتمل جدا أن تطور الملهاة قد تم ما بين عام 486 – 460 ق.م عندما أصبحت جزءا مهما من العرض المسرحي في أعياد المدينة. ولكن عدد الممثلين في هذه المرحلة لم يكن ثابتا لآن تحديده تم على يد كراتينوس الذي جعل الممثلين في الملهاة ثلاثة كما كانوا في المأساة. وكان شعراء الملهاة يختارون الممثلين بادئ الأمر، ثم أصبحت الدولة صاحبة الحق في تعيينهم، فكانت تعين لكل شاعر ثلاثة ممثلين، زادوا إلى أربعة في بعض الأحيان.[1]

وبعد اختيار الممثلين نصل إلى المرحلة الأخيرة قبل بدء المسابقة (proagon) وكانت بمثابة إعلانعن الحفل ودعاية له، إذ كان يجتمع كل الشعراء والممثلين وأتباعهم في مسرح الأديون، ثم يتقدم الشعراء، الواحد تلو الآخر ويصعدون المنصة التي كانت تتوسط المسرح، ويقدمون أنفسهم للجمهور، ويعلنون أسماء مسرحياتهم وبعدئذ يقدمون الممثلين وأعضاء الجوقة، والفرقة، ويذيعون أسمائهم. وكان هذا الإعلان يتم قبل الاحتفال بيوم أو يومين على الأكثر.

بقي أن نعرف متى بدأت هذه المسابقات المسرحية، وماهية الأعياد التي كانت تجري فيها؟

ذكرنا أن المأساة والملهاة نشأتا من الأغاني الديثورامبية التي كانت تنشد للإله ديونيسوس، وقلنا إن المسرحية كانت في بداية الأمر، تعد طقسا من طقوس عبادته، وظلّت وقتا طويلا تحافظ على صبغتها الدينية. وهذا يفسِّر لنا أيضا لماذا سمي المسرحان الكبيران في أثينا باسم هذا الإله، ولماذا أقيما على ربوة مقدسة له، بل اعتبرا مكانين مقدسين، حرام أن يرتكب داخلهما أي جرم لأن هذا يعد منكرا في الدين وامتهانا لقدسيته. ولا أدل على صلة العرض المسرحي بعبادة ديونيسوس من أن الكهنة والكاهنات جميعا كانوا يحرصون على حضوره، ويحتلون مقاعدهم التي تقع في الصفوف الأولى، وكان كبير الكهنة يتربع في أفخم مقعد، نحت من الرخام الأبيض الجميل. أما تمثال الإله فكان ينقل إلى المسرح في الليلة السابقة للعرض، ويوضع في وسط الأوركسترا، اعتقادا من الأثينيين بأن ديونيسوس يبارك الحفل ويرأسه. فلا عجب إذ أن تجري المباريات المسرحية في الأعياد الثلاثة: أعياد ديونيسوس الكبرى (أو أعياد المدينة)، والأعياد اللينية، وأعياد الحقول.

---

[1] – نفس المرجع، 69 – 74.

وتعتبر الأولى أكبر الأعياد وأهمها في أثينا وكانت تقام في شهر مارس وتستمر ستة أيام. ويشترك فيها أفراد يحضرون من مختلف البلاد ويجتمعون في سوق المدينة، ويقفون صفوفا طويلة منظمة، ثم يتجهون أول يوم إلى معبد ديونيسوس، يخرجون تمثاله ليحملوه إلى المسرح الذي كان يقع بالقرب من المعبد على نفس الربوة المقدسة، وهناك ينضم إليهم أهل أثينا قاطبة، رجالها ونسائها، وقد وضعوا كلهم أو جلَّهم، أقنعة على وجوههم، وفقا لما تفرضه تقوس عبادة هذا الإله. وكان الأرخون هو رئيس الاحتفال الذي يتقدم هذه الحشود، ثم يليه سائر الحكام والكهنة، تتبعهم فصيلة من ألف فارس من الخوريجوي، ورؤساء الجوقات، وقد زينت رؤوسهم تيجان ذهبية. ويأتي في مؤخرة هذه الجموع صف من الثيران التي كانت قرباناً للإله، فتنحر أمام معبده، ثم توزع لحومها على جمهور المحتشدين. فيشوونها حيث هم، ويقيمون المآدب، ويستمرون في الأكل والشرب حتى يرخي الليل سدوله. بعدئذ يتوجهون إلى أثينا تتقدمهم المشاعل، وعندما يصلون إلى المسرح يدخل الشبان، ويضعون تمثال الإله في وسط الأوركسترا.

ثم يبدأ الحفل عند مطلع الفجر، فتُعرض بعض المناظر التي تصور عظمة أثينا، ثم يلي ذلك عرض لكميات الذهب الذي كانت تدفعه المدن المتحالفة مع أثينا للدفاع عن مصالحها المشتركة. ويتلو هذا استعراض يقدمه أبناء الذين ماتوا من أجل الوطن، فكانوا يمرون أمام المتفرحين، في زي حربي كامل،ثم ينادي مناد على الذين أدوا للبلاد خدمات جليلة، فيتقدمون للأوركسترا ليتسلموا تيجاناً ذهبية تقديراً لجهودهم الحميدة. بعد ذلك يبدأ الحفل المسرحي بتقديم قربان من دم خنزير صغير، ثم تجري عملية الاقتراع لاختيار الشاعر الذي تعرض مسرحياته أولاً .وكانت حفلات العرض تستغرق وقتاً طويلاً لذا كان يسمح للمتفرجين بأن يحضروا معهم ما يشاؤون من أكل وشرب، وكان الخوريجوس يقدم لهم أحياناً الحلوى والنبيذ.

وكان المتفرجون يبدون استحسانهم للمسرحية بالتصفيق والهتاف، ويعبرون عن سخطهم بالصفير وضرب الأقدام، وكانوا يقذفون الممثل أحياناً بالأحجار، ويضطرونه إلى مغادرة المسرح فوراً قبل أن تنتهي المسرحية.ولكن بالرغم من هذه التصرفات السيئة التي عابها أفلاطون وأرسطو على الجمهور الأثيني،فلا شك أنهن كانوا من أذكى الشعوب وأرقاها ثقافة. وكفاهم فخرا أنهم استطاعوا تقدير عظمة زعماء المسرح، فاستحقوا وصف العالم (رينان) Rinan لهم عندما قال: (إنهم قوم من

المثقفين، يعيشون في ديمقراطية تقدر الآداب والفنون تقديراً كبيراً، يفوق تقدير المحدثين لها .إنهم أذكياء يشعرون بجمال الفن والعمارة، وفخرون بتفوق فنانيهم، ويعجبون بآثارهم). وفي اليوم الثاني والثالث كانت تقدم الاستعراضات الديثورامبية التي كانت تشترك فيها جوقات غنائية، تتكون كل منها من خمسين عضواً، يرقصون ويغنون بمصاحبة الناي أو القيثارة حول معبد ريونيسوس. وكانت هذه الجوقات نوعين: جوقات الصبية الذين لا يجاوزون الثامنة عشرة، وجوقات الشبان الذين لا يتعدون الثلاثين.

ولقد ظهرت هذه المسابقات الديثورامبية بين عشائر أثينا العشر في نهاية القرن السادس ق.م فكانت كل عشيرة تعد بين أفرادها جوقة تشترك في الاحتفال، وعلى ذلك كانت تظهر في أعياد المدينة عشر جوقات: خمس للصبية، وخمس للشبان، يقدمون استعراضاتهم في المسرح ولكن بركليس أنشأ لهم دار (الأديون) ليعرضوا فيها رقصاتهم، وينشدوا فيها أغانيهم البدائية التي نشأت منها المسرحية، ثم تطورت تدريجياً حتى صارت مسرحية غنائية تعالج نفس الموضوعات التي تعالجها المأساة (مثال ذلك مسرحية الفرس الغنائية التي نظمها الشاعر الغنائي (تموثيوس) 447 – 357 ق.م.وكانت المسرحية الغنائية تتميز بأن عنصر الموسيقى يغلب فيها عنصر الشعر، وكان التفوق فيها يتوقف على إجادة العزف وبراعة الموسيقيين. وظلت هذه المسرحية تنمو وتزدهر حتى أصبحت منافسة خطيرة للمأساة، وحققت لنفسها شهرة زائفة.

وعند مرور الأيام الثلاثة الأولى تبدأ المسابقة المسرحية بعرض (كوموس) يذكّر المتفرجين بالاستعراضات البدائية الصاخبة التي كانت تقام تمجيداً للإله ديونيسوس. بعدئذ تبدأ المسابقة المسرحية، وكانت تتضمن مباراة بين شعراء المأساة، وأخرى بين شعراء الملهاة. وقد أصبحت المأساة جزءاً من برنامج الاحتفال في أعياد المدينة منذ عام 534 ق.م. أما الملهاة فلم تعرض في هذه الأعياد قبل عام 486 ق.م

وكان يشترك في مسابقة المأساة ثلاثة شعراء، يقدم كل منهم، صبيحة كل يوم من أيام العيد الباقية، ثلاث مآس ومسرحية ساتورية. وكان عرض هذه وتلك يستمر حتى الساعة الواحدة بغد الظهر. وكان يشترك في مسابقة الملهاة ثلاثة شعراء أيضاً، يتقدم كل منهم بمسرحية واحدة تعرض بعد ظهر الأيام نفسها. ولما أصبح المتنافسون في الملهاة خمسة شعراء كانت تعرض مسرحية كل منهم بعد ظهر من أيام العيد

الخمسة، أو وفقا لرواية أخرى، كانت تعرض مسرحيتان بعد ظهر اليوم الرابع، واثنان بعد ظهر الخامس، وواحدة بعد ظهر السادس.

وهكذا تنتهي أعياد ديونيسوس الكبرى التي كانت تقام في العاشر من شهر مارس وتستمر حتى الخامس عشر. أما الأعياد اللينية فكان الاحتفال بها يقتصر على الأثنيين. ولعل إقامتها في شهر يناير كانت لا تشجع الأجانب على الاشتراك فيها لاضطراب البحر آنذاك، وخطورة ركوبه. وكان الاحتفال بها يستغرق ثلاثة أيام أو أربعة على الأكثر، يقدم أثناءها كل أنواع المسرحيات إلا الغنائية لكن هذه الأعياد كانت أقل نظاماً وروعة، وأكثر مجوناً أشد صخباً. ولقد أصبحت المسابقة المسرحية جزءا من برنامجها في تاريخ متأخر إذ أقيمت فيها مباراة الملهاة عام 442 ق.م. ومباراة المأساة عام 433 ق.م.

وكانت هذه المسابقات تجري في مسرح خشبي يُشيّد في جنوب الأكروبوليس بمناسبة الأعياد اللينية، ويهدم بعد انتهائها، وكان يسمى (بالمسرح الليني) نسبة إلى ديونيسوس لينايوس Lenaios الذي يشرف على عصير الأعناب ويباركه. أما الأعياد الريفية (أعياد الحقول)،فكانت تقام في ديسمبر لتمجيد ديونيسوس إله الزرع والبذر، وكانت تختلف في عظمتها باختلاف المقاطعات التي تحتفل فيها. فكل مقاطعة كانت تنفق عليها في جدود مواردها الاقتصادية، وكان برنامج العيد يحتوي على المسابقات المسرحية بنفس الطريقة التي مرت بنا في العيدين السابقين.

ولقد اهتم الأثينيون بإقامة هذه الأعياد اهتماماً فائقاً، فانتشرت عندهم انتشاراً كبيراً حتى منتصف القرن الرابع ق.م. ثم أخذت تقل تدريجياً عندهم عندما أفل نجم المسرحية بعامة، والمأساة بخاصة في أواخر هذا القرن. فمنذ ذلك التاريخ، حذفت المسابقات المسرحية من برنامج الأعياد اللينية واقتصرت على أعياد ديونيسوس الكبرى التي ظل الأثينيون يحتفلون بها حتى أواخر العصر الروماني 39 – 32 ق.م.

وجدير بالذكر أن المباريات في هذه الفترة نفسها، كانت غير منتظمة، إذ اضطربت، وفقدت قيمتها وأهميتها منذ أن زالت عظمة أثينا السياسية والفكرية، وأصبحت أثراً بعد عين تتغنى بمجدها الزائل، وماضيها المجيد.[1]

---

[1] – المرجع السابق، ص 75 – 82.

6- جمهور المسرح الإغريقي:

كان الأثينيون في القرن الخامس قبل الميلاد يعيشون في جو فاتن من الأشكال الفنية، فأينما ولوا وجوههم في أعمالهم اليومية كانت محيطات وأبعاد الاورقة ذات العماد أو التماثيل المنحوتة تكّون جزءاً من وعيهم بشكل يجعلها مسؤولة عن، أو مبررة لفخر ((بريكليس)) الشخصي بحب الأثينيين للجمال، كما سجله ((ثيوسيديس)) في مرثية الدفن الشهيرة. لم يكن شكل الأبنية العامة وحده مسؤولاً عن تشكيل وعي الأثينيين، ولكن تزيينها أيضاً. فبالرغم أن السنين أسقطت قشور الرسم، فإن كل الشواهد تؤكد أن المدينة لم تكن مجرّد صحراء من الرخام الأبيض، بل كانت موكبا من الألوان الزرقاء والحمراء والذهبية والفضية الواضحة وضوح الألوان التي استخدمها ((سيرأرثرايفانز)) في ترميم كنوسوس Knossos. كانت الأبنية العامة جذابة للعين، كما كانت أحجام المعابد والتماثيل هائلة وتزيينها متقن لكي تناسب قدر الآلهة التي بنيت تكريما لها.

لم يكن المسرح استثناء بالتأكيد: فالمنظر Skene الذي وقف الممثلون أمامه ربما لم يقدم إعادة بناء واقعية للمنطقة التي يمثلها، لكن الأرجح أنه قدَّم للمشاهدين واجهة مألوفة، كما كان مبهجا فنيا في ذات الوقت. لقد اعتمد مظهر الممثل وطبيعة العرض الذي يقدمه على هذا المبدأ الجمالي العام، كما أن كتّاب المسرح استفادوا، كما هو شأنهم منذ ذلك الوقت على قدرة المتفرج على استيعاب مبادئ فنية بعينها. [1]

كان المسرح (ومعناه الأصلي: المكان الذي يشاهد منه) يبنى في جميع الاحتفالات على أرض مكرّسة لديونيسوس. وتكريس المكان المسرحي لهذا الإله كان يعني تكريس كل ما يجري فيه له. فالمتفرجون كانوا يضعون على رؤوسهم التيجان الدينية، وكان الممثلون من الكهنة. وفي هذا الجو كان لأقل هفوة وزن انتهاك الحرمات. في هذا المكان المقدس كانت تتم طقوس عبادة الإله، وذلك في موقعين اثنين: أولهما الأوركسترا حيث يهيمن تمثال لديونيسوس ينقل إليها بكثير من التقدير والتفخيم مع بدء الاحتفال وحيث (التميليه) التي يعتقد أنها المذبح أو الحفرة المخصصة لاحتواء دم القرابين. وثانيهما الكافيا (Cavea) أو مجموع المقاعد في

---

[1] – ج – مايكل والتون: المفهوم الإغريقي للمسرح، مرجع سابق، ص 55 – 56.

المدرج التي يُحجز بعضها لرجال الدين من مختلف الطقوس الأثينية (ومن المعروف أن هؤلاء الكهنة كانوا يُعينون لفترات محدودة فقط عن طريق الانتخاب أو القرعة أو الشراء).

كان حق الحصول على مثل أمكنة الشرف هذه يُسمى بـ Proedie ولا يتمتع به إلا أكابر القوم وبعض المدعوين.[1]

بالنسبة إلى المسرح الإغريقي، الذي اكتشف وأرسى قوانين المسرح الأساسية، يلعب الجمهور في حياته دوراً فاق – من الأهمية والسعة – دور أي جمهور آخر في فترة من فترات ازدهار المسرح العالمي خلال تاريخه كله. ذلك أن المسرح الإغريقي كان تجسيداً لمناسبة طقسية انتظرها الشعب بتلهف وشوق، وأحاط حضوره لها جواً من الخشوع وحرارة الإيمان، التي لا يحسبها إلا المؤمنون وهم يؤدون طقوس عباداتهم في هياكل العبادة. ومن هنا انفرد المسرح الإغريقي بهذه الجماهيرية المتميزة نوعياً عن جماهيرية أي مسرح آخر في العالم، ومن هنا أيضاً انفرد المسرح الإغريقي – دون أي حركة مسرحية أخرى – بالاحترام التقديسي والتعبيدي في نفوس جماهيره. ومن هذه الزاوية فقط يصبح ممكناً فهم بواعث ومنطلقات تصميم عمارة المسرح الإغريقي. إن أول ما يتبادر إلى ذهن من يتأمل صورة تخطيطية لمسرح إغريقي، هو أن هذا المسرح وجد أساساً ليضم أكبر عدد ممكن من الناس وهذا ما كان بالفعل. لقد كان الشعب بأسره تقريباً يحضر العروض المسرحية، يتضح هذا من العدد الكبير للمقاعد التي تضمها المسارح التي بقيت أنقاضها ماثلة إلى اليوم. لقد ضم مسرح أثينا حوالي 17.000 مقعداً. ومع أن هذا الرقم يُعد كبيراً جدا بالمقارنة مع مقاييس المسرح الحديث اليوم، إلا أنه لم يكن كذلك بالنسبة لمقاييس المسرح الإغريقي خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، ويكفي للتدليل على هذه الرأي أن نذكر أن مسرح ميجالوبوليس تجاوز عدد مقاعده هذا الرقم ليصل حتى إلى 44.000 مقعد. أما الجمهور نفسه فقد كان متنوعاً ضم بين صفوفه حتى النساء والأطفال، بل والعبيد أيضاً.

لقد حضرت النساء مشاهدة تلك العروض الكوميدية التي كان بإمكان كلمات ممثليها وحركاتهم وملابسهم أن تمس خفرهن.

---

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، ص 22.



وبهذا الصدد يلّمح أرستوفانيس في مسرحيته ((النساء في المجلس القومي)) إلى اقتراح تقدم به فيروماخوس يقضي بحمل النساء على الجلوس على حدة وبعيداً عن أنظار الرجال. أما ميناندر فيشير إلى شعوره بالرضا الكبير عن النفس وهو يتسلم جائزته المسرحية أمام عيني محبوبته غليكيرا.[1]

وبينما كانت تَعرض المسرحية كان المشاهدون يتخذون أماكنهم وقد ازدادت رؤوسهم بالأكاليل. كما كانوا يجلبون معهم الحشايا يضعونها على المقاعد الحجرية لتوفير قدر أكبر من الراحة خلال مشاهدة العروض. كان المسرح الإغريقي للفقراء بقدر ما كان للأغنياء. فالجوقة فريضة من فرائض الدين، بل وضريبة فرضتها الدولة على الأغنياء من المواطنين، وكان عددهم في العصر الكلاسيكي حوالي ألف ومائتين من أصل أربعين ألف مواطن في أتيكا . وغالباً ما كان ما كان الكهنة من المواطنين يُعّينون جوقات لمدة سنة، ولا يزيد عددهم على الجوقات المقبولة في المباريات إذ أن التكاليف باهظة، فعلى منظم جوقة ما أن يستأجر قاعة للتدريب يشتري ما تحتاجه المجموعة من تجهيزات ويقدم للعاملين الشراب وللفنانين الأجور اليومية، ولعله من المفيد أن نذكر أن تكاليف تنظيم الجوقة التراجيدية كانت تبلغ خمسة وعشرين مينا والكوميدية خمسة عشر مينا ، (المينا يعادل دخل عامل عادي لمدة مئة يوم). وحين انتاب الدولة الفقر نتيجة حروب البلوبونيز أصبح مقبولا أن يتعاون مواطنان اثنان في تنظيم جوقة وعُبّر عن هذا باسم الجوقة المشاركة (Synchoregie) وسرعان ما اختفت هذه ليحل محلها نظام الـ (Agonothesie) وهذا أشبه ما يكون بمفوضية عامة للمسرح ميزانيتها في معظمها من الدولة وبعضها من المفوض العام نفسه الذي كان يعين لمدة سنة واحدة. ومن الممكن طبعاً الربط بين التناقض التدريجي في الثروات وتواري الجوقة.

كان الأصل أن يدخل جميع المواطنين إلى المسرح مجاناً وإذا جذب هذا أعداداً غفيرة من الناس فُرض رسم دخول بقيمة أوبولين اثنين (وكان الأوبول يعادل ثلث الأجر اليومي لعامل عادي). ولكن سرعان ما أُلغي رسم الدخول هذا باعتباره يتناقض مع الديمقراطية ويشكل عقبة أمام الفقراء من الناس وحلت محله مساعدة مالية من الدولة للمواطنين الفقراء. وقد تم إقرار هذه المساعدة البالغة (2) أوبول

[1] – د . جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 352 – 353.

للشخص الواحد حوالي سنة 410 ق.م في عهد كليوفون، وعُرفت هذه المساعدة – المؤسسة باسم Theoricon.[1]

كان منح الجائزة يشكل واحدة من اللحظات المهمة في كل احتفال، وكانت مهمة التحكيم توكل إلى لجنة من المواطنين يتم اختيارهم بالقرعة.

(يجب ألا ننسى أن القرعة لدى الإغريق هي إشارة تعبر عن مشيئة الآلهة). وكان الانتخاب هذا يجري على مرحلتين اثنتين: في المرحلة الأولى يتم اختيار عشرة مواطنين ومن ثم وبعد تقديم العروض يجري اقتراع آخر يتم بموجبه الإبقاء على خمسة فقط. وكانت لجنة التحكيم هذه التي تنطق بأحكامها في نهاية الأعياد تخصص جوائز لمنظم الجوقة وللشاعر وفيما بعد للممثل الرئيسي وكانت اللجنة تدّون محاضر رسمية تحفر على الرخام في نهاية المباراة.

ومع أن طبيعة الجوائز ليست واضحة بالنسبة إلينا، إلا أنها يجب أن تشتمل على مقدار من النقود. ولاشك أن قيمة الجوائز كانت معنوية وأن نصباً تذكارياً كانت تقلم تخليداً للفائزين.

يصعب على الباحث أن يتصور مؤسسات أكثر تماسكاً وقوة، وروابط أشد وثوقاً بين المجتمع ومسرحه من هذه. وبما أن هذا المجتمع كان ديمقراطياً بكل معنى الكلمة في الفترة التي وصل فيها المسرح إلى ذروة ازدهاره اعتبر المسرح اليوناني وبحق النموذج الأمثل للمسرح الشعبي الحقيقي. ومع ذلك يجب ألا ننسى أن الديمقراطية اليونانية مهما بلغت من الروعة فإنها لا تطابق متطلبات وشروط الديمقراطية الحديثة. إنها ديمقراطية أرستقراطية تُهمل الغرباء والعبيد، فمن أصل أربعمائة ألف نسمة تقطن أتيكا لم يكن هناك بينهم سوى أربعين ألف مواطن فقط. وكان لهؤلاء المواطنين الحق بالاشتراك في الاحتفالات والعروض بكل حرية ولمدد طويلة فهناك من يقوم على خدمتهم وتأمين حاجياتهم. وحيث تتشكل مثل هذه المجموعات الصغيرة حيث يعرف كل منهم الآخر – وهذا ما يميز الديمقراطية الأثينية عن الديمقراطية الحديثة – يخيم جو من الشعور بالمسؤولية المدنية لا تعادل قوته قوة في عصرنا هذا. فنحن نجانب الدقة إذا[2] اكتفينا بالقول إن المواطن في أثينا كان يشارك في الأمور

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، ص 23-24

العامة. إذ أنه لم يكن يحكم فحسب بل كان غائصاً في دنيا السلطة والحكم من خلال مجالس الإدارة المتعددة التي كان يشارك فيها، خاصة- وهذه ميزة أخرى – أن المسؤولية كانت إلزامية أي دائمة ثابتة واجتماعية. وإنها كانت تشكل إطار العقلية،فلم يكن العمل أو الشعور أو التفكير ممكناً خارج الآفاق المدنية الاجتماعية، مسرح شعبي؟ لا بل مسرح مجتمع مدني،مسرح مدينة- أمة مسؤولة.(1)

7- الواقعية في المسرح الإغريقي:

هل كان هذا المسرح واقعياً؟ لقد حمل هذا المسرح في طياته بذور منذ ولادته ومع ايسخولوسكان يميل إلى الواقعية رغم أن هذا المسرح التراجيدي الأول كان ما يزال يحتوي على ملامح تغريب عديدة منها انعدام هوية القناع ونمطية وعرفية اللباس ورمزية الديكور وقلة عدد الممثلين وكبر حجم الجوقة. ولكن في كل الأحوال لا تُقاس واقعية الفن خارج نطاق تصديق الجمهور له فهو يرجع وبشكل قاطع، كل شيء فيه إلى الأطر العقلية التي تتلقاه. فالتقنيات التلميحية المقرونة بتصديق وتقبل سريعين تعطي ما يمكن تسميته بالواقعية الجدلية، ينتقل ضمنها الوهم المسرحي بحركة دائمة بين كثافة الرموز والحقيقة المعاشة. يقال إن مشاهدي الأوريستا كانوا يهربون مذعورين لدى وصول ربات الانتقام الإرينيات Erinnyes لأن ايسخولوسالذي تخلى عن تقاليد مرحلة البارادوس المتبعة عادة كان يدخلهم واحدة واحدة. وهذه الحركة تذكرنا تماماً بخوف وهلع أول مشاهدي السينما لدى دخول القطار محطة لاشيوتا. وفي كلتا الحالتين إن ما يستهلكه المشاهد هو ليس الحقيقة ولا نسخة عنها ولكنها حقيقة (سريالية) لعالم مقرون بدلالات. وهنا تكمن دون شك واقعية المسرح الإغريقي ومسرح ايسخولوسوربما مسرح سوفوكليس.

لم يتوقف هذا المسرح، كيفما وجدناه، عن التأثير في حياتنا منذ أربعة قرون وحتى اليوم، فمنذ عصر النهضة يستلهم موسيقيو وشعراء الكاميرا باردي في فلورنسا أصول ومبادئ الكوريا ليخلقوا الأوبرا ومن المعروف أن المسرح الإغريقي القديم كان في القرنين السابع عشر والثامن عشر المنبع الأساسي الذي استقى منه كتّاب المسرح في أوروبا موضوعاتهم، ليس فقط فيما يتعلق بالنصوص بل بما يتعلق بمبادئ الفن

---

[1] – المرجع السابق ص25

الدرامي ذاتها بغاياتها وأساليبها . ومن المعروف أن راسين شرح وعلّق على المقاطع المتعلقة بالتراجيديا في كتاب فن الشعر لأرسطو وأن ليسنغ جاء فيما بعد ليطرح مفهوم التطهير للمناقشة مجدداً .

إن ما قدمه أرسطو للمسرح الحديث ليس فلسفة تراجيدية فحسب بل تقنية تأليف تستند إلى العقل (وهذا هو معنى الفنون الشعرية يوم إذ)، نوعاً من الممارسة التراجيدية تقوم على فكرة الحرفية المسرحية. وهكذا أصبحت التراجيديا اليونانية النموذج الذي يحتذى والقاعدة التي يجري التمرين عليها كما هو الأمر في كل عمل فني. وفي القرن التاسع عشر والعشرين بلورت مادية المسرح اليوناني التي أهملها الكلاسيكيون غالبية الأفكار. فعلى الصعيدين الفلسفي والاتنولوجي ومن نيتشه إلى جورج تومسون يتم التساؤل باهتمام متحمس عن أصول وطبيعة هذا المسرح الديني والديمقراطي البدائي والمتحضر، السريالي والواقعي، الغريب والكلاسيكي التقليدي في آن.[1]

8- حول إخراج المسرح الكلاسيكي:

لا شك أن هذا النوع من الفن المسرحي أو هذا المذهب المسرحي القديم إذا حاولنا إعادة تقديمه للجمهور مرة أخرى فعلى المخرج أن يحدد بدقة أهدافه من تقديم أية مسرحية من تلك التي كتبها الإغريق. ولنلاحظ أولاً كيف تطور ذلك المسرح من ناحية شكله وأدائه. ويقسم علماء اللغة تاريخ المسرح لإغريقي إلى أربع عصور:

أ- العصر السابق لاسخيليوس: حينما كان الشاعر والممثل شخصاً واحداً .

ب- عصر اسخيليوس: حينما كان الممثل والشاعر، يظهران معاً على المسرح.

ج- عصر سوفوكليس: حيث نرى ممثلين اثنين مع الشاعر، ثم يتخلى الشاعر عن مكانه لممثل ثالث د- المسرح ما بعد سوفوكليس: عندما كف الشعراء عن التمثيل واكتفوا بإخراج رواياتهم، حتى أتى الوقت الذي تخلو فيه عن مهمة الإخراج أيضاً بالتدريج.

شيء واحد يبقى واضحاً : إعادة بناء هذا المسرح غير ممكنة اليوم، أولاً لأن علم الآثار ترك لنا معلومات ناقصة خاصة فيما يتعلق بوظيفة الجوقة التشكيلية، هذه

---

[1] - المرجع السابق، ص 29 – 30.

الجوقة التي نجدها عُثر في العروض المعاصرة لأن الوقائع المذكورة تاريخياً لم تكن سوى وظائف في نظام متكامل وهو الإطار العقلي لذلك العصر.

للجوقة أهمية مسرحية كبيرة إذ أنها الممثل الأول وهي التي تحدد جو المسرحية العام فتجعل منها تراجيديا مسلية. وتتألف هذه الجوقة من شخوص عربيدية تمثل شخصيات تافهة لا نفع منها يتبادلون المزاح والنكات (نهاية الساتيريات سعيدة دائماً) وتقدم رقصات غروتسكية ماجنة وهي تحمل الأقنعة وترتدي الأزياء الخاصة. إن لجميع الأعمال في المسرح الإغريقي بنيتها الثابتة، تتالى الأجزاء فيها وتناوب وفق قواعد ضابطة، أما تنويعات وتغييرات فتبقى طفيفة. وأياً كانت التنويعات أو التغييرات سواء منها ما كان تاريخياً أو من ابتكار المؤلفين فإن هذه البنية حافظت على جوهر ثابت هو: التناوب المنتظم بين الكلام والغناء وبين الحكاية والتعليق. والواقع أن استخدام تعبير ((الحكاية)) قد يكون أفضل من تعبير ((الفعل)) هنا.

هذا الحدث المروي يتخلله بشكل دوري تعليق الجوقة الذي يرغم الجمهور على أن يعود بنفسه إلى حالة فكرية ووجدانية. لأن الجوقة في تعليقها على ما يجري إنما تطرح بشكل رئيسي تساؤلات حول ما رواه الرواد، وبعدها تعلمنا هذه الجوقة بما سيجري لاحقاً، الشيء الذي يجعل من التراجيديا اليونانية عرضاً ذا أبعاد ثلاثة: الحاضر حيث نشهد تحول الماضي إلى مستقبل، والحرية (ما العمل؟) والمغزى (إجابات الآلهة والإنسان).

هذه هي بنية المسرح اليوناني: التناوب العضوي للسؤال (الحدث، المشهد، الكلمة الدرامية) وللإنسان المتسائل (الجوقة، التعليق، الكلمة الغنائية). وعلى هذا المستوى الشمولي لا يقبل التاريخ التغيير ولا العودة إلى الوراء. فهنالك إذاً في العرض اليوناني، كما يفيدنا علم الآثار أمور خطيرة مهددة بعكس معناها وهي تماماً تلك الأمور الحرفية والمادية كشكل القناع أو طبقة لحم ما أو صوت آلة موسيقية. هنالك أيضاً وظائف وعلاقات في أمور البنية هنالك تمييز دقيق بين الحكي والمنشد والمخاطب أو بين تلك التشكيلة الجبهوية الكبيرة للجوقة ووظيفتها الغنائية بشكل خاص.

هذه هي الأضداد التي يتوجب علينا والتي نستطيع أن نجدها لأن هذا المسرح يرتبط بنا ليس بما فيه من الغرابة بل بما فيه من الحقيقة، ليس بجماليته بل بنظامه.

وهذه الحقيقة ليس لها أن تكون سوى وظيفة وهي العلاقة التي تجمع بين رؤيتنا المعاصرة ومجتمع بعيد، قديم يهمنا هذا المسرح ببعده.لم تعد المشكلة هضم واستيعاب هذا المسرح بل تغريبه لتقريبه، لجعله مفهوماً.[1]

أعاد الدكتور طه حسين كتابة مسرحية أوديب لسوفوكليس، كما أعاد ((جان بول سارتر)) صياغة مسرحية أوريست، صياغة حديثة باسم الذباب وغيرهما من الأعمال.

إن الإخراج هنا يلعب دوراً هاماً في تحويل العمل من نص كلاسيكي تقليدي إلى عرض يتناسب ويؤدي دوره في المجتمع المعاصر.

إن المخرج الذي يتصدى لتقديم واحدة من تلك المآسي الكلاسيكية، عليه أن يقرأ ويدرس بعمق كل تلك المآسي وكل ما كتب عنها ثم الأعمال الحديثة التي تستخدم نفس أحداثها، وبعد ذلك يحدد بالإضافة التي سيحققها خلال إخراجه لواحدة منها.

على سبيل المثال هناك مخرجون قدموا تلك المآسي بملابس عصرية وخلفيات عصرية. وكانوا يهدفون من ذلك تحقيق أغراض حّددوها بأنفسهم.من بينها رأيهم أن المآسي الإغريقية لا تزال تحدّث كل يوم في مجتمعاتنا المعاصرة. على هذه الصورة أو تلك أو إيضاح أن القدر الذي لا يُغلب عند الإغريق، قد حلت مكانه أجهزة الأمن في دولة يحكمها الطغيان أو الاحتلال كما في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية أو غير ذلك من الأغراض.[2]



---

[1] - نفس المرجع، ص 20-21-30

[2] - د . جمعة قاجة: المدارس المسرحية، مرجع سابق ص 30- 31.

الفصل الثامن

الدراما الإغريقية

الدراما Drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها للغوي إلى الفعل (Dran) الذي كان يعني عند الإغريق ((الفعل)) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت – ولا تزال – بغنى مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري — تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من الفعل الآنف الذكر، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة Dran (الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

الدراما – إذاً – تعني ((الفعل)) — ولا أقول الحدث — لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولان ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتجاً عن إرادتهم الإنسانية.

((الفعل)) من خصائص الإنسان وحده، لأنه يتميز عن سائر الموجودات بالحس والعقل، وعلى ذلك فالقول بأن الدراما ((حدث)) قول فيه تجاهل لإرادة الإنسان وفكره. على أن القول بأن الدراما محاكاة لفعل أو سلوك إنساني قول مبتسر، لذا يلزم أن نضيف إليه أن هذه المحاكاة لا بد أن تتم عن طريق التمثيل، وبمعنى أوضح عن طريق العرض المسرحي ذلك أن من الممكن محاكاة السلوك الإنساني عن طريق آخر غير التمثيل كالسرد القصصي أو الإنشاد أو الرواية، ولكن هذا لا يدخل في نطاق الدراما بوصفها فناً متفرد الصفات.

الدراما — إذاً — في حقيقتها هي التعبير الفني عن ((فعل)) أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما.

الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتُقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائماً للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجوداً باستمرار في ذهن مؤلفها. الدراما تعبير واقعي، لأنه يحاكي

بنفس الأسلوب الذي تم به الفعل الأصلي، ولأنه يحاكي سلوك إنسان يحيا معه المؤلف، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكّنه من معرفته معرفة واقعية.

الدراما تعبير فني جماعي، لأنه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقي والراقص والمنشد والفنان التشكيلي معاً من اجل إخراجه إلى حيز الوجود. الدراما أكثر الفنون التصاقاً بحياة الإنسان وبالمجتمع وبالجماهير ككل، لانها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني، وتستكشف أفضل صيغة للعلاقات الاجتماعية بين الفرد والفرد من ناحية، وبين الفرد والمجنمع من ناحية اخرى. الدراما هي حركة الإنسان الذي يريد ان يجرد سلوكه أمام نفسه، ويبسط عيوبه ومشاكله أمام بصره، كي يكتشف بعد معرفتها ومعرفة أسبابها آفاقاً أرحب وعلاقات إنسانية أنجح وأفضل.

الدراما فن يتيح للمؤلف فرصة التعبير عن ذاتيته من خلال عرض مشكلة غيره، ويتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث ربما لم يفعلها، ولكنه قد يتعرض لفعلها فيما بعد وفي أي وقت لو توافرت الظروف لذلك، كما أنها تمنح المتفرج لذة الشعور بلحظات سامية قد يحس أحياناً بها تفور في أعماقه، ولكنه كثيراً ما يفتقر إلى فعلها بيديه. الدراما تجديد وابتكار واكتشاف لا يتوقف ولا ينقطع بواسطة الإنسان ومن أجل الإنسان.

و رغم ما اكتسبته كلمة ((الدراما)) عبر العصور من معان ومفاهيم جعلتها أحياناً تبتعد عن المفهوم القديم بحذافيره [1] إلا أنه يمكن القول بأن كلمة ((الدراما)) ينبغي أن تُفهم دوماً على انها الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذي يُقدّم هذا الفن من خلاله، سواء أكان المسرح أم أي جهاز حديث مثل ((السينما)) أو ((التليفزيون)) أو الإذاعة، أو الانترنت. إن هذه الأجهزة الحديثة قادرة على أن تقدم للمشاهد أو المستمع الفن الدرامي بعد تطويع هذا الفن وفقاً لنوعية الإطار، ووفقاً لإمكانه ووسائله ((التكنيكية)). فلقد غزت الدراما في عصرنا الحديث ميادين عديدة بعد أن كان ميدانها الوحيد وإطارها البالغ القدم والكمال في الوقت نفسه هو المسرح، ومعنى هذا أن الدراما قد غدت بعد اكتشاف هذه الأجهزة الحديثة أكثر الفنون انتشاراً وأعظمها تأثيراً.

---

[1] – من الناحية العلمية الأكاديمية نجد ان جميع اللغات تتفق على أن كلمة Drama تعني المفهوم الذي ذكرناه، أما ما شاع من ان الدراما تساوي التراجيديا وفقاً للفظ الفرنسي فهو خطأ شاع نرجو أن نتجنبه مستقبلاً.

أقسام الدراما الإغريقية

كانت الدراما لدى الإغريق تنقسم إلى أقسام ثلاثة:

أ- التراجيديا (المأساة) Tragodia:

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو ((أغنية العنز))، ووفقاً لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن افراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثورامبية Dithyrambo التي نشأت فيها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي Satyroi أتباع الإله ديونيسيوس Dionysos.

وكانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء أكانت قوى خارجية مثل البشر والآلهة أو قوى داخلية مثل النوازع والأهواء. وكتاب التراجيديا يحاولون أن يُظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني إنما هو نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من ((أفعال)) في حياته إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والأهواء. ولجلال موضوع التراجيديا، ولأنه يتناول مشاكل الفرد وقضاياه من حيث هو فرد – كان كُتّاب التراجيديا يهتمون قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين، متفرداً في سلوكه عنهم، رغم ما يبدو أحياناً من تطرف في هذا السلوك، يؤدي إلى وقوع البطل في مثالب مهلكة، فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة، ومن ثم كانت الأضواء مسلّطة على أفعاله، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية.

وقد حاول كُتّاب التراجيديا الإغريق – وبصدق – تَفهُم الدوافع التي تكمن وراء تصرفات البشر، واعتقدوا – وفقاً لنظامهم السياسي الديمقراطي – أن علاج مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالتصالح ما بين الفرد والجماعة، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، ومن أجل ذلك حاول هؤلاء الكُتّاب فهم كل ما يحرك الفرد وكل ما يقلقه. ورغم أن المسرحية الحديثة التي قامت في عصرنا هذا كبديل للتراجيديا لا تتناول نفس الموضوع، ولا تتعرض لمأساة أو فاجعة دوماً، ولا تهتم بكون البطل سامياً بالمعنى القديم، إلا أن المفهوم الدرامي بها يختص بالبناء والحبكة والشخصيات ظل

دون تغيير كبير عن المفهوم الإغريقي القديم. لقد تغير الشكل المسرحي، وتغير مفهوم الصراع، وتغيرت أشياء عديدة سواء في الموضوع أو ((التكنيك)) أو التعبير، ولكن سر الدراما كمحاكاة لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو، لأنه لو تغير لانهارت الدراما أساساً. وأهم كُتّاب التراجيديا الإغريق أيسخيلوس Aischylos

(حوالي عام 525–546)ق.م الذي كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، وأدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي، حتى إنه اعتُبر خالقاً للتراجيديا، فهو الذي أدخل الممثل الثاني، وطوَّر الأقنعة والملابس، وعدَّل في دور الجوقة، وأعطى للتراجيديا جلالاً وصوفية خلابة. ولم يصلنا من كل ما كتبه أيسخيلوس سوى سبع مسرحيات هي:

1- الضارعات 463 ق.م.

2- الفرس 472ق.م

3- سبعة ضد طيبة 467 ق.م

4- بروميثيوس مغلولاً...؟

5- أغاممنون 458 ق.م

6- حاملات القرابين 458 ق.م

7- ربات الغضب 458 ق.م.

و من بعده نجد سوفوكليس Sophokles (حوالي 496 — 406 ق.م) الذي ألف ما يقرب من مائة وعشرين مسرحية، وأعطى التراجيديا دفعة قوية إلى الأمام بإدخاله الممثل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة Choros داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لموضوعات التراجيديا و((للتكنيك)) المسرحي حتى إنه نال إعجاب المعلم الأول أرسطو في كثير من الأمور. ولم يصلنا من هذا الإنتاج الضخم الذي تركه سوفوكليس سوى سبع مسرحيات أيضاً هي:

1- انتيغوني 442 ق.م

2- أوديبوس ملكاً قبل 425 ق.م

3- إليكترا حوالي 413ق.م

4- أجاكس قبل 442 ق.م

5- التراخينيات..؟

6- فيلوكتيتيس 409 ق.م

7- أوديبوس في كولونوس 405 – 401 ق.م

8- وآخـرهم يوربيـدس Euripides (حـوالي 480 – 406 ق.م) الـذي كتـب مـا يقرب من تسعين مسرحية، ووصل بالفن الدرامي إلى ذروته، وجدد وابتكر في الموضوعات، وتعمق في تحليل النفس البشرية إلى حد مثير للإعجاب، وإن كان قد مال إلى الذهنية أكثر من الدرامية في معظم أعماله التي وصلنا منها ثماني عشرة تراجيدية ومسرحية ((ساتيرية)) واحدة. وهذه هي عناوين مسرحياته:

1- ألكيستيس 438 ق.م

2- ميديا 4431 ق.م،

3- هيبوليتوس 428 ق.م

4- الطرواديين 415 ق.م

5- هيليني 412 ق.م

6- أوديستيس 408 ق.م

7- إفجينا في أوليس (بعد 406 ق.م)

8- عابدات باكخوس 406 ق.م

9- أندروماخي...؟،

10- أبناء هيراكليس 430 ق.م

11- هيكابي 430 ق. م

12- الضارعات (بعد 424 ق.م)

13- إليكترا (418 – 413 ق.م)

14- هيراكليس مخبولاً (421 – 415 ق.م)

15- إفجينا بين التاوريين..؟

16 – ايون..؟

17- الفينيقيات (411-408 ق.م)

18 – ديسوس...؟

19 الكيكلوبس (وهي مسرحية ساتيرية)...؟

ب – الكوميديا (الملهاة) Komodid:

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو ((أغنية القرية)) وفقاً لرأي أرسطو، أو ((النشيد الماجن)) وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدثين، فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، على حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع ((النشيد الماجن)) وهو نشيد ارتبط بعبادة الآلهة ديونيسيوس.

وكانت الكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر، يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية، والعيوب الاجتماعية، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم. وكان الهدف من عرض هذه النقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور أو جهل، وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها مادامت مثيرة للسخرية الجماعية، وتنبو عن الذوق السليم للمجموع. فالإنسان عادة لا يُقدم على ارتكاب فعلةٍ سَخِرَ هو نفسه ممن قان بها، أو ضحك ملء شدقيه على من ارتكبها، لأنه سيشعر بتفوقه ما دام لم ينحدر لمثل هذا السلوك المثير للسخرية.

وتهتم الكوميديا بعرض المشاكل الجماعية محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة إلى صفوفه، وسيلتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع، مما ينتج عنه مفارقات تبعث على الضحك. وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقد الأخطاء، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل التي تنجم عنها دون خوف منها، لأنها عيوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلي، وعن ضعف إرادة لا عن انعدام مقدرة. ومن ثم فإن الكوميديا تلعب دوراً لا يقل خطورة عن دور التراجيديا، فكلاهما يتعرض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء أكانت على المستوى الفردي أم على المستوى الجماعي.

و رغم أن الكوميديا صنو للتراجيديا من ناحية الإطار الدرامي إلا أنها تختلف عنها اختلافاً بيناً في وسيلتها، وفي مضمونها، وفي مغزاها، وبالتالي في بناءها الدرامي ورسم شخصياتها.

ورغم التطور الواضح الذي مرت به الكوميديا منذ عصر الإغريق القدامى حتى العصر الحاضر، إلا أن مفهومها ووسيلتها ظلا قريبين من المفهوم القديم وإن

اختلفت وتغيرت السبل، فمن عصر الإغريق القدامى نجد (الكوميديا الاجتماعية) و(كوميديا الشخصيات)، ومن العصور التالية نجد ما يسمى (بكوميديا المواقف) و(كوميديا الفن) و(الفرصة).. الخ. ورغم تباين هذه الأنماط جميعاً، واختلاف عصورها، إلا أن مغزى الكوميديا موجود في كل منها بشكل أو بآخر وإن اختلفت نسبة الجدية والجودة الفنية.

وأهم كُتَّاب الكوميديا لدى قدامى الإغريق أريستوفانيس Aristophanes (حوالي 448 – 380 ق.م) الذي اهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدهور هذا المجتمع، وركَّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميدية. ولقد ألف أريستوفانيس مسرحيات عديدة لم يبق منها سوى إحدى عشرة مسرحية هي:

1- أصل أخارناي 425 ق.م
2- الفرسان 424 ق.م
3- السحب 423 ق.م
4- الزنابير 422 ق.م
5- السلام 421 ق.م
6- الطيور 414 ق.م
7- ليستراني 411 ق.م
8- النساء في أعياد الثيسموفوريا 411 ق.م
9- الضفادع 405 ق.م
10- برلمان النساء 392ق.م
11- بلوتوس (إله الثروة) 388 ق.م.

و يليه زمنياً مناندروس Menandros (حوالي 342 – 392 ق.م) الذي عاش أسوأ عصور أثينا تدهوراً، وكان أبيقوري النزعة، واقعياً مسرفاً في الواقعية، وبالغ في التركيز على رسم الشخصيات حتى غدت أنماطاً يستخدمها في كل مسرحياته. ولقد ألف مناندروس عدداً كبيراً من المسرحيات التي أثَّرت في كُتَّاب الكوميديا الرومان، وفي كُتَّاب الكوميديا في العصور الوسطى والحديثة، ومن هذه المسرحيات لم يبق سوى عدد قليل يرجع الفضل في وجوده إلى رمال مصر، حيث تم العثور على معظم أعمال مناندروس في العصور الحديثة. وأهم المسرحيات التي بقيت من أعماله: 1- الترس

2- المزارع 3- المخادع مرتين 4- الفظ (الشرس) 5- المُحَكَّمون 6- البطل 7- الممقوت 8- الفتاة مقصوصة الشعر 9- فتاة ساموس 10- الشبح.

ج - المسرحية الساتيرية (Satyros (= Satyrikon drama:

و هي عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها، ولكن موضعها يدور بوجه عام حول الأساطير. ولقد سميت بالمسرحية ((الساتيرية)) لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس ((الساتيروي)) أتباع الإله ديونيسيوس، وهو الذي كان يرتديه أفراد الجوقة ((الديثرامبية)) التي نشأت منها التراجيديا، كذلك كانت الجوقة في المسرحية الساتيرية تقوم بأداء رقصة عنيفة تُعرف باسم: Sikinnis نسبة إلى مخترعها Sikinnos، وكثيراً ما كان هذا النوع من المسرحيات يصور البطل المشهور هيراكليس بصورة كوميدية.

وكانت المسرحية ((الساتيرية)) تعد الجزء الأخير من الرباعية Tetralogia التي اعتاد كُتَّاب التراجيديا تقديمها في المسابقات المسرحية والتي كانت تتألف من ثلاث مسرحيات تراجيدية (ثلاثية) تتبعها مسرحية ((ساتيرية))، بحيث تدور المسرحيات الأربع حول موضوع ذي قصة واحدة متصلة الأحداث، ولكن فيما بعد لم يكن يُقدم في هذه المسابقات سوى مسرحية ((ساتيرية)) واحدة لا علاقة لها بالرباعية التي اختفت على عهد آخر كتاب التراجيديا العظام يوربيدس. وإلى براتيناس pratinas حوالي 496 ق.م، يُعزى فضل ابتكار هذا النمط الدرامي، ذلك أن المسرحية ((الساتيرية)) تُعتبر همزة الوصل بين الأناشيد ((الديثورامبية)) والتراجيديا، ومن هذه الوجهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الإغريقية من الإنشاد إلى التكوين الدرامي. ومن بين كل ما دونه كُتَّاب المسرح الإغريقي في هذا المجال لم يتبق لنا سوى شذرة مسرحية ألفها سوفوكليس بعنوان: ((قصاصو الأثر)) ومسرحية الكيكلوبس التي ألفها يوربيدس. لقد نشأت هذه الفنون الدرامية جميعاً في أعياد ديونيسيوس، الإله الشعبي اليوناني، الذي لاقت عبادته رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه رباً للكروم، ورمزاً لدورة الحياة في الكون. فمن الجانب الحزين الذي يتمثل في موت الإله واختفائه في (الشتاء والخريف) ظهرت الأناشيد الحزينة، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا لتمثل الجانب الجاد أو الحزين في حياة بني الإنسان، ومن الأناشيد المرحة التي تمثل بعث الإله وظهوره في (الربيع والصيف) نشأت

الكوميديا لتمثل الجانب المرح في حياة البشر، ولتصور قدرة الإنسان على قهر الصعاب والانتصار على الطبيعة.

ورغم هذه النشأة الدينية إلا أن الدراما الإغريقية لم تتناول طقوساً ولا مناسك، ولم تعالج أسراراً دينية، بل تعرضت لصراع الإنسان ومحنته أمام ما يعصف به من نوازع وأهواء داخلية، وقوى مسيطرة ومتحكمة خارجية. ولم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبير فني متكامل، ومناسبة استغلها كُتّاب المسرح الإغريقي في عرض أفكار سامية، وفلسفة عميقة، وفهم للإنسان على مستوى يثير الانبهار من فرط قربه من الحقيقة واستناده إلى الواقع[1].

التراجيديا

سبق أن عرفنا التراجيديا في الصفحات السابقة – اعتماداً على تعريف أرسطو بأنها ((محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة منمَّقة تختلف في طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النفس) عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات)).

أ- مكونات التراجيدية:

ووفقاً لما ورد عند أرسطو فإنه كان لا بد من وجود ستة عناصر تتكون منها التراجيديا كعرض مسرحي، هي: القصة، والشخصيات، والفكرة، والبيان، والأغنية، والمشهد المسرحي،

أ- القصة:

أما القصة فهي أهم مكونات التراجيديا، وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم، بل هي تحاكي مواقفهم من الحياة. والفيلسوف أرسطو

[1] – د. محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق وص 17- 21

يرى أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل، وأن غاية الحياة ليست كيفية الوجود، بل كيفية الفعل[1].

وأهم ما في القصة الدرامية هو تسلسل الأحداث وارتباطها معاً في وحدة واحدة، بحيث يكون التصاعد في الأحداث نتيجة للصراع بين شخصيات المسرحية.

القصة – إذن – بالنسبة للتراجيديا بمثابة الروح بالنسبة للإنسان، أما الشخصيات فتليها في الأهمية.

ب- الشخصيات:

وتختلف الشخصيات في مجموعها فيما يتعلق بمحاكاتها للشر أو للخير، فهي إما أن تحاكي أشخاصاً أسمى (من الإنسان العادي) أو أدنى. وحيث إن الشخصيات في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل، فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني، ولماذا يتجه بكليته إلى جانب دون الآخر، ولا يتبادر إلى الذهن أن بناء الشخصية الدرامية يتم فقط عن طريق الكلمات التي ترددها، بل ينبغي أن يكون مؤسساً على فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها.

و يرى أرسطو أن هناك عناصر أربعة لا بد من توافرها عند بناء الشخصية:

1- أن تتصف الشخصية بالسمو: ذلك أن شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس، وحتى تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ثم الصراع. ومن ناحية أخرى فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوماً ذات موضوع سام، وكان هدفها باستمرار (المثل الأعلى) الذي كان لا يوجد – في رأي الإغريق- بين البشر العاديين، بل بين الأبطال العظام وأنصاف الآلهة، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة.

2- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية: فلا يصح أن تُصوَّر المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده، مثل البسالة في الحرب أو الخشونة، أو الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها.

---

[1] - نفس المرجع، ص 26 – 27

3- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله: فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول، لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور ايجابي أو موقف، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة.

4- التناسق في بناء الشخصية: بمعنى أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد .

ج – الفكرة:

وهي القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من اجل إيضاح فعلها وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي. ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف، وأن هذه اللغة ذات التعبيرات المناسبة توجد في الخطب السياسية والخطب البلاغية، وأن أوائل الكُتَّاب التراجيديين – مثل أيسخيلوس قد أنطقوا شخصياتهم بلغة الخطب السياسية على حين لجا المتأخرون منهم والمعاصرون لأرسطو - مثل يوربيدس – إلى لغة الخطب البلاغية.

الفكرة إذاً تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ، وينبغي وفقاً لأرسطو أن تتألف من العناصر التالية:

1- الوضوح: بمعنى ألا تجعل المشاهد يحار عبثاً في فهم مرامي الألفاظ، وبمعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد، فينس المغزى ولا يدرك الهدف ويصبح من العسير عليه أن يتابع أحداث المسرحية مهما كانت ثقافتة وسعة إطلاعه.

2- التفنيد : بمعنى القدرة على دحض الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتخذ منها موقفاً مضاداً، أو القدرة على إضعاف آراء الخصم وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له.

3- القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك.

4- القدرة على الإسهاب والإيجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، بمعنى أن يكون اللفظ في مكانه دائماً ودون زيادة أو نقصان، لأن اللمسات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويُصاب بالملل، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي.

و لا يكفي أن تحتوي الفكرة على هذه العناصر كيفما اتفق وبل ينبغي الترتيب والتنسيق بينها بحيث تؤدي في النهاية إلى تحقيق الأثر المطلوب منها

د –البيان:

والبيان مرتبط باللغة، لأنه عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان ذلك شعراً أم نثراً، كما انه مرتبط بطرق التعبير في الأداء ولذلك فإن له نفس الخصائص سواء عند الشعراء أو عند كُتَّاب النثر. وأنماط البيان هي: الأمر والتمني والسرد (القص أو الحكي) والتهديد والسؤال والجواب وما إلى ذلك. أما العناصر المكونة للبيان فهي: الحرف والمقطع والأداة وأداة الربط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة أو (الجملة). ومعنى ذلك أن عناصر البيان تجمع إلى جانب الحروف الأبجدية أجزاء الكلام المعروفة في اللغة.

هـ- الأغنية:

ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير، كما يوضح في مكان آخر من كتابه أن الأغنية هي أكثر عنصر يضفي على الدراما جاذبية (وفقاً للمفهوم الإغريقي القديم). والمقصود بالأغنية الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في الأوركسترا بين المشاهد التمثيلية، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى الناي وبالرقص وبالإيقاع السريع في بعض أجزاءها. ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على انه يهدف إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد، وفي الوقت نفسه يرمي إلى الترفيه عنه وإمتاعه ومن ثم جعله أكثر استعداداً لمتابعة الأحداث دون ملل أو توتر. والحقيقة أن وجود الجوقة بأناشيدها كان أمراً أساسياً في المسرح الإغريقي الذي نشأ أصلاً من الأناشيد ((الديثيرامبية))، فالجوقة هي لبنة هذا المسرح ووجودها فيه كان تراثاً وإرثاً تعارف عليه الكتاب، ولم يعزف عن استخدامه أحد منهم، بل قبلوه جميعاً دون استثناء، بل إن أجزاء المسرحية الإغريقية (تراجيدية كانت أو كوميدية) قد تحددت على أساس دخول الجوقة وخروجها وأناشيدها التي تلقيها في لغة وأوزان خاصة.

و — المشهد المسرحي:

يقول أرسطو إن المشهد المسرحي يجذب المشاهدين ويمتعهم، ورغم ذلك فهو بعيد الارتباط من الناحية الدرامية بالنص المكتوب: فالتراجيديا كنص مسرحي

مكتوب – قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي، وبدون الممثلين. لذلك فإن فن المخرج (المشرف على المناظر) يعد أشد ارتباطاً بالمشهد المسرحي (العرض المسرحي) من ارتباط الشاعر الذي ألف التراجيديا .

2- أجزاء التراجيديا:

عندما أصبحت التراجيديا فناً أدبيا مكتملاً ومتميزاً خصوصاً في عصر ثالث الشعراء الكبار يوربيدس كانت تتألف من الأجزاء الأربعة التالية:

أ- المقدمة:

وهي عبارة ة عن الجزء الذي يقع قبل دخول الجوقة إلى الأوركسترا لأول مرة. وكان الكاتب في هذا الجزء يمهد للموضوع الذي سيعرضه في مسرحيته، وأحياناً كانت المقدمة تُصاغ على شكل ((مونولوج)) يلقيه أحد الممثلين، وأحياناً أخرى على شكل ((ديالوج)) حوار بين اثنين من الممثلين. وأهم من جعل المقدمة جزءاً هاماً من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحي يوربيدس.

ب- أغنية الجوقة:

وفقاً لما قاله أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين: 1- أغنية المدخل: وهي أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى الاوركسترا لأول مرة في المسرحية، وينظم هذا الجزء في أوزان راقصة سريعة، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معاً. 2- الفاصل الإنشادي: وهو أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول، ولقد سميت بهذا لاسم لأنها عبارة عن أغانٍ غير مصحوبة بالرقص، ولا يدخل في نظمها التفعيل الديمتري (= 4 أقدام) أو ((التروخي)) (= 8 أقدام). وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها بمثابة إسدال الستار بين الفصول في المسرح الحديث.

ج – المشهد التمثيلي:

وهو أهم الأجزاء لأنه الجزء الدرامي فعلاً في التراجيديا ويكون على شكل مقطوعات من الحوار التمثيلي الذي يدور بين شخصيات المسرحية، ليكشف للمشاهد عن أبعاد كل شخصية، وعن الصراع الدائر بينها . ولقد عرَّف أرسطو (المشهد التمثيلي) بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني

الجوقة. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار المشهد التمثيلي بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة، ولم تكن التراجيديا الإغريقية في أي عصر من عصورها تحتوي على أكثر من خمسة من هذه المشاهد التمثيلية. وفي أيام سوفوكليس ويوربيدس كان المشهد التمثيلي عبارة عن حوار بين ثلاث شخصيات في المنظر الواحد. ولقد أضاف الممثل الثالث الذي ادخله سوفوكليس عمقاً جديداً إلى الصراع الدرامي، لأنه كان بوسعه الانضمام إلى طرف ضد الآخر بناءً على موقف وسلوك كل منهما وبحيث يؤدي هذا إلى بلورة الصراع وتوضيحه بأكثر مما لو كان التضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما.

د- الخاتمة:

وهذا الجزء يعرّفه أرسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة. وفي هذا الجزء يتم حل العقدة التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، وفيه أيضا تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي.

وكان على مؤلف التراجيديا أن يراعي تصاعد الأحداث حتى تصل إلى ذروتها، وأن يوجد لها الحل المنطقي المناسب، كما كان عليه أن يوائم بين مشاهد الحوار والأغاني بحيث لا يطغى عنصر على آخر[1].

3- موضوع التراجيديا:

كان مؤلفو التراجيديا يستمدون موضوعات مسرحياتهم في معظم الأحيان من الأساطير القديمة التي كانت تراثاً معروفاً لمواطنيهم. ولأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدين أو العقيدة، كان لزاماً أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية ممثلة في التراث الأسطوري، ذلك أن الأساطير Mythoi كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدس بالنسبة للأديان السماوية، ومع فارق جوهري هو أن العقيدة الإغريقية لم تنتشر على يد أفراد بعينهم، بل تكونت عبر العصور وساهم في صنعها الشعراء والأدباء، ولم تكن قط معتمدة على نصوص مكتوبة بل على تصور الإغريق أنفسهم، الذي أخذ مع الزمن شكل الأساطير. غير أن مؤلفي التراجيديا في تناولهم

[1] - المرجع السابق، ص 28 – 39

لهذه الأساطير كانوا يتَّبعون منهجاً معيناً في اختيارهم للمواقف التي تصلح درامياً لخلق الأحداث وتطورها، والشخصيات التي تلاءم التراجيديا بما جُبلت عليه من خواص متفردة في سلوكها.

كانت الأساطير عالماً غنياً ذاخراً بشخوصه ومواقفه، ومعيناً لا ينضب من المادة الخام التي تتطلبها التراجيديا لبناء موضوعها، غير أن هذه المادة الخام كانت تُشحن على يد الكُتَّاب بمختلف الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية، بحيث تتعرض للمواطن وسلوكه، وللمجتمع وبناءه، للتربية ومقوماتها، وللسياسة وأسسها، وللدين وارتباطه بالإنسان. فلم يكن الأمر مجرد معالجة لموقف يمثل الصراع الإنساني فحسب، بل كان المغزى الخفي هو التعرض لأمور السلوك الإنساني ككل داخل المجتمع، وللمشاكل الناتجة عن ذلك بطريق غير مباشر، إيماناً من هؤلاء المؤلفين العظماء بأن ((الفن هو إخفاء الفن)). لذلك كانوا أول من استخدم الرمز والإيحاء في الأدب، ونجحوا في ذلك ببساطتهم المعجزة إلى الحد الذي يحار فيه المرء: هل هم فعلاً يعنون هذا الرمز أم أن تأويلات الدارسين منا هي التي تشتط في التفسير؟ ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير، فهناك كُتَّاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة، ولكن الأدلة التي لدينا لا تسمح لنا بالتعميم، لأن الموضوع الوحيد الذي بقي من أعمال هؤلاء الكتاب كان الحروب الفارسية، فلقد كان هذا الحدث السياسي الهام هو الوحيد الذي ارتفع عند الإغريق إلى سمو وجلال الأساطير، لاسيما وأن وطنهم قد خرج من معمعة الحروب الفارسية منتصراً رافع الرأس.

ومن ثم يمكن القول بأن التراجيديا كانت تطرق الموضوعات التي تخضع أحداثها لقانون ((الضرورة والاحتمال)) والتي تحقق عند تناولها وعرضها المغزى التراجيدي، وتؤدي إلى التطهير، سواء أكانت مستمدة من الأساطير أم من الحياة المعاصرة، وأن التراجيديا – رغم الإطار الديني الذي لازمها – كانت في الحقيقة تعالج السلوك الإنساني بوجه عام، والمشاكل المترتبة عليه، والدوافع المحركة له.

4- البناء الدرامي:

يقول أرسطو إن الفعل الكامل ينبغي أن يحتوي على بداية ووسط ونهاية. والبداية لابد أن ترتبط عضوياً بما يليها (الوسط والنهاية) بمعنى أن تمهّد لهما، وتكون مقدمة لما يحدث فيهما، وبحيث يكون ما يحدث نتيجة لما وقع فنها، وبحيث لا

يحدث بعدها شيء يتناقض مع ما ورد فيها . أما فيما يتعلق بالوسط فهو مرتبط تماماً بما قبله وبما بعده بحيث أن ما قبله وهو البداية يؤدي حتماً إلى وجوده، وبحيث يؤدي هو نفسه إلى وجود ما بعده وهو النهاية. أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط عضوياً بكل من الوسط والبداية، ويكون نتيجة حتمية لكل منهما، ولكن رغم وقوع النهاية بعد الوسط، وارتباطها بما جاء فيه، لأنه لا يمكن أن يأتي بعدها هي نفسها شيء آخر.

وكقاعدة عامة فإنه بقدر ما يكون حجم العمل كافياً لتوضيح الأحداث بقدر ما يكون الجمال النابع عن هذا الحجم. والحجم الأمثل هو الحجم الذي يسمح بتتابع الأحداث وتطورها وفقاً لقانون (الاحتمال والضرورة) بحيث يُمكن عن طريقه إظهار التحول (في شخصية البطل) من الشقاء إلى الهناء أو من السعادة إلى التعاسة.

هذا هو مفهوم البناء الدرامي في التراجيديا، وعليه يمكن القول بأن البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي، ويكمن سر الدراما في هذا البناء وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث.

5- الوحدات الثلاث:

ذكرنا في آخر الفصل السادس شيئاً عن هذه الوحدات الثلاث، وهي قواعد تعلق بها كُتَّاب عصر النهضة والتي حكمت كُتَّاب الكلاسيكية الفرنسية. ويحسن بنا أن نشير هنا بشيء من التفصيل إلى وحدات العمل الدرامي وهي، كما ذكرنا سابقاً، هي وحدة الموضوع (أو وحدة الفعل) ووحدة الزمان ووحدة المكان (أو المكان الثابت). لقد جعل نقاد أوربا في عصر النهضة من هذه الوحدات قاعدة للدراما وقانوناً لا تصح إلا به. والأرجح أن هذا التحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثبات عنصري الزمان والمكان لم يكن قانوناً وقاعدة كما ظنوا، بل كان بمثابة عرف أمثله ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة، فالدراما فن متطور لا يسمح للقيود أن تكبّله أو تعوقه، كما انه في نفس الوقت جوهر لا يمكن إلغاؤه كلية بدعوى التطور.

أ — وحدة الموضوع:

يضرب لنا أرسطو في هذا المجال مثالاً بالشاعر الخالد المتفوق هوميروس الذي رغم اتساع ملحمته الأوديسيا Odysseia (حوالي 12.000 بيت من الشعر) فقد نجح في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة، إذ أنه في صياغته لموضوع هذه الملحمة لم يسرد كل تفاصيل حياة بطلها أوديسيوس، مثل الأحداث التي تعرَّض لها البطل

حينما جُرح في بارناسوس أو حينما جُنَّ (عند رحيل الإغريق من أوليس) أو غير ذلك من الأحداث التي لا تخضع لقانون ((الضرورة والاحتمال))، بل اكتفى فقط بسرد قصة رجوعه إلى وطنه بعد انتهاء الحرب الطروادية وما صادفه أثناء ذلك من أحداث. وكذلك في صياغته لملحمته الضخمة الإلياذة Ilias (حوالي 15.000 بيت من الشعر) نجح أيضاً في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة (هو غضب أخيلليوس).

وينبغي لكي تتحقق الوحدة أن تكون وحدة المحاكاة ناتجة عن وحدة الموضوع، وحيث إن المحاكاة في الدراما تكون محاكاة للفعل فإن هذا الفعل ينبغي أن يكون واحداً وكاملاً في الوقت نفسه، وأن تكون أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أي تغيير في ترتيبها، أو قطع في تسلسلها، أو تناقض في تتابعها يؤدي إلى انهيار البناء كله وانقلابه رأساً على عقب، وبمعنى انه لا تجوز إضافة إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها . وينوّه أرسطو بان الكاتب المسرحي ليس مؤرخاً وليس من مهمته أن يقصّ ما وقع فعلاً لأن ميدانه الحقيقي هو أن يتناول ما هو ممكن وقوعه تبعاً لقانون (الاحتمال أو الضرورة).

وتبعاً لذلك كانت هناك مسرحيات تتضمن شخصية أو شخصيتين رئيسيتين من الشخصيات المعروفة (سواء في الأساطير أو في الحياة الواقعية) أما الشخصيات الثانوية الباقية في المسرحية فكان الكاتب المسرحي يبتدعها مع أسمائها وفقاً لما يتطلبه الموضوع، ولكن كانت هناك مسرحيات لا تتضمن أية شخصية معروفة ومع ذلك لم تكن أقل إمتاعاً من سابقتها[1].

ب- وحدة الزمان:

إن الزمان في التراجيديا الإغريقية كان محدداً بنهار يوم واحد، على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها .

ووفقاً لهذا المفهوم نجد سوفوكليس في مسرحية (أوديب ملكاً) يحدد الفعل الذي تدور حوله المسرحية باليوم الذي علم فيه أوديب بحقيقة مولده، وحل فيه الدمار بشخصه، أما الأحداث الأخرى التي دارت قبل هذا اليوم مثل حل اللغز، والوباء الذي حل بطيبة، واستشارة الوحي، والجرم البشع – فقد جعلها المؤلف خارج إطار

---

[1] - نفس المرجع 47 – 48

تناوله الدرامي، بحيث جعل كل شيء ينجلي في نهار ذلك اليوم ذاته. إن اعتقاد الإغريق القدامى هو الذي أملى عليهم هذا التحديد الصارم بالنسبة للزمان، فحياة الإنسان عندهم رغم طولها لا تحتوي إلى على لحظات قليلة، يمكن القول بأنها حاسمة، وتلك اللحظات هي التي تحدد مصير الإنسان، وتحوّل حياته من النقيض إلى النقيض، كلحظات الاكتشاف المروّع، أو لحظات وقوع جرم خطير، أو حلول كارثة، أو موت أو شر مستطير، وتلك اللحظات هي التي تختارها التراجيديا الإغريقية كإطار زمني لموضوعاتها.

من هذا نستنتج أن تحديد الزمان (دورة واحدة للشمس) في التراجيديا الإغريقية كان مرجعه إلى عرف أدبي، وكان ناتجاً عن اعتقاد فكري ملائم لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الكُتّاب الإغريق، ولم يكن قط قانوناً أو قاعدة أو شرطاً.

ج — وحدة المكان:

أما المكان فكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه: ذلك أنه ما دام الموضوع محاكاة لفعل إنساني فمن الضروري أن يدور هذا الفعل في مكان معين. ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحداً أو ثابتاً، فقد يدور الفعل في قصر الملك، أو على شاطئ البحر، أو في إحدى الجزر، أو في مكان آخر يراه المؤلف المسرحي ملائماً لموضوع مسرحيته.

وما دام الفعل واحداً أو ذا وحدة، وما دامت الفترة الزمنية التي يدور فيها هذا الفعل محدودة — كما سبق القول- بحيث لا تسمح بالتنقل ما بين مكان وآخر — على الأقل بالنسبة للبطل — فمن المنطقي والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد هذا الفعل ثابتاً أيضاً.

6- التحول والاكتشاف والفاجعة:

كان سر نجاح التراجيديا الإغريقية يكمن في ثلاثة عناصر ترتبط بالبناء الدرامي، وبالأحداث التي تقع فيه بطريقة متقنة، بحيث تؤدي مجتمعة إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد. وهذه العناصر الثلاث هي:

أ — التحول:

وهو تغير الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون ((الاحتمال والضرورة)): فعلى سبيل المثال نجد في مسرحية (أوديب ملكاً) أن كلمات

الرسول الذي حضر كي يعلن نبأ موت والد أوديب (المقصود به يوليبوس الذي اتخذ أوديب ابناً له ورباه في كورنثة رغم انه لم يكن والده الحقيقي) ويُخلّصه من خوفه تجاه والدته – تُفزع أوديب وتثير الشكوك في نفسه بدلاً من تهدئتها .

ومثلما نرى في مسرحية ((لينكيوس)) Lynkeus أن بطلها (لينكيوس) يُقتاد لقتله حيث يتعقبه داناؤوس للفتك به، لكن الأحداث تتمخض عن موت داناؤوس ونجاة لينكيوس.

وقد يؤدي التحول في المسرحية الواحدة إلى أن ينتقل الإنسان من السعادة إلى الشقاء أو النقيض، مثلما نشاهد في مسرحية ((أوديب ملكاً)) البطل (أوديب) بعد سعادته وارتفاع نجمه يُصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التي حل بها الوباء، وحينما يعرف أن مولده يحيط به الشك، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الإثم الفظيع، ولكنه يسعد مرة أخرى حينما يعرف بنبأ موت والده (الذي رباه في كورنثة) مما يدل على براءته من دمه، ثم يشقى مرة أخرى حينما تنبلج الحقيقة سافرة في النهاية، ويتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الإثم[1] .

ب – الاكتشاف:

الاكتشاف كما يتضح من اسمه هو التحول من حالة عدم المعرفة إلى المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبلا، ويترتب على الاكتشاف تحول عاطفة الإنسان من المحبة إلى العداء أو النقيض، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء (مثل تحول أوديب إلى التعاسة بعد اكتشافه المروع) أو من الشقاء إلى الهناء (مثل تحول إليكترا من اليأس إلى قمة الفرح والأمل بعد اكتشافها أن أخاها أوديستيس لم يقض نحبه وأنه أمامها بلحمه ودمه) وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحول مثلما نشاهد في مسرحية (أوديب ملكا) ((حيث يقترن العنصران معا بمهارة فائقة، لأن تحول حظ أوديب من الهناء إلى الشقاء قد تم بناء على اكتشافه لحقيقة مولده التي كانت مجهولة لديه)).

غير أنه أفضل أنواع الاكتشاف جميعا هو الاكتشاف الذي ينبع من الأحداث، ويرتبط بالموضوع ومواقفه، بحيث يؤدي مع عنصر التحول إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد، ويحقق المغزى التراجيدي الناتج عن المحاكاة، وبحيث

---

[1] – نفس المرجع، ص 55– 56

يتوقف هناء الشخصية أو تعاستها على ما تقوم به من أفعال مرتبطة بعنصري التحول والاكتشاف. وحيث أن الاكتشاف يتعلق بطرفين من البشر فإنه لا يتم دفعة واحدة، بل على مرحلتين: في الأولى يعرف الطرف الأول شيئا عن الطرف الثاني وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين فيحدث الاكتشاف الكامل، ومن ثم لا يكون هناك شك في شخصية أي من الطرفين، فالبطل أوديستيس – مثلاً – يتعرف على أخته إفيجينا من خطابها الذي أرسلته إليه، ولكن الأمر يحتاج إلى تأكيد هذه المعرفة باكتشاف آخر حينما يواجهها.[1]

ج – الفاجعة:

العنصر الأخير هو الفاجعة أو المعاناة التي يكابدها البطل بعد وقوعه في الإثم، ويعرفها أرسطو على أنها حادث مدمر أو أليم يحدث على المسرح (خلف الكواليس) مثل الموت أو الألم الفظيع أو الجراح المهلكة أو ما شابه ذلك.

وترجع أهمية هذا العنصر إلى أنه يثير في نفس المشاهد عاطفتي الخوف والشفقة، لأن العقاب الذي يحل بالبطل ويسبب له الألم هو الذي يجعل المشاهد يتعاطف معه ويشفق عليه في محنته، وهو الذي يبعث أيضا في نفسه الخوف على المصير الذي يمكن أن ينتظره في حالة تماثله مع البطل وأتباعه لنفس سلوكه.

وأبرع الكتاب في إبراز هذا العنصر المأساوي يوربيدس، ذلك أن أرسطو يرى أن التراجيديا تنجح إلى أبعد الحدود لو تحقق لها هذا العنصر المأساوي في أحداثها وفي مغزاها.

وكان العرف في التراجيديا الإغريقية يقتضي أن تبعد عن العرض المسرحي المشاهد العنيفة كالقتل وسفك الدماء، ولقد أكد هذا العرف كل من أرسطو وهوراتيوس.

ووفقاً لهذا العرف لا ينبغي أن يرى المشاهد ميديا وهي تذبح أطفالها، أو أوديستيس وهو يغتال أمه،أو أوديب وهو يفقأ عينيه، بل ينبغي أن يتم هذا وما شابهه خلف الكواليس بعيدا عن أعين النظارة، على أن يروى بعد حدوثه على لسان رسول عن طريق السرد. ففي حالة أوديب مثلا تم الفصل الدامي داخل القصر. ثم قام الخادم بروايته لأفراد الجوقة، ولكن خروج أوديب بمنظره الذي يدعو للألم

---

[1] – نفس المرجع، ص 60.

والرثاء،كان القصد منه التأثير الكامل على جمهور المشاهدين، وبث عاطفة الخوف في نفوسهم، من المصير المفزع الذي ينتهي إليه كل من يقع في الإثم نتيجة استسلامه لنوازع الشر التي تعصف به.[1]

7 – دور الجوقة:

يقول نيتشه في كتابه ((مولد التراجيديا من روح الموسيقى)) إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها، وإن الجوقة هي أصل الدراما الحقيقي. والحق أن الجوقة Choros كانت الأساس الذي نشأة عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها، فرغم اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية إلا أن كتّاب التراجيديا جميعا ودون استثناء قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزئا لا يتجزأ من مسرحياتهم. ومما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد، أن جميع التقسيمات التي ذكرها أرسطو على أنها أجزاء التراجيديا تشير إلا أن الجوقة هي أساس التراجيديا، وأن المسرحية تقسم حسب دخولها وخروجها وأغانيها،هذا بالإضافة إلى أن العنصر الغنائي melopoiia كان أحد مكونات التراجيديا الستة ويتلخص دور الجوقة في النقاط التالية:

أ – توضيح الأحداث والتعليق عليها:

وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جرّاء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة. وينبغي أن تكون الكلمات التي تعلق بها الجوقة على الأحداث مرتبطة بالموقف الدرامي. بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية ومرتبطة بما جاء فيها ارتباطا طبيعيا.

ب – القيام بأداء دور ممثل:

بمعنى أن تشترك الجوقة في الحوار تماما مثل أي ممثل آخر، وبمعنى أن يكون حديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية.

ج – أن تعبر عن الرأي العام:

بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة وتذم الأفعال الشريرة، تثني على الأخيار وتستقبح فعل الأشرار، تتعاطف مع البطل في محنته ولكنها لا تتوانى في نقده حينما

---

[1] – نفس المرجع، ص 66 – 67.

يحيد عن الحق. ومعنى هذا أن الجوقة كانت تمثل الرزانة في الرأي،والوقار في التصرف بقدر وقار ملابسها وأقنعتها.

8 – العقدة:

هي تطور مواقف الفعل الدرامي في المسرحية على يد المؤلف حتى تصل إلى ذروتها أو قمة تصاعدها، بحيث يتم إيجاد حل منطقي ومناسب لها. ويعرّف أرسطو العقدة على أنها تَجمُّع للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى ذروتها أو نقطة التحول فيها، أما الحل فيبدأ من نقطة التحول تلك حتى نهاية المسرحية.

العقدة أهم ما في المسرحية لأن الدراما بحق هي فن العقدة، ولأن الصراع الذي لا يؤدي إلى عقدة هو صراع غير درامي. إن الذروة في الدراما هي أن يصل الصدام بين الإرادة الإنسانية والحتمية التي تمثلها النواميس الكونية إلى الدرجة التي تتحطم فيها إحدى القوتين: إرادة الإنسان أو النواميس الثابتة. ولما كانت من المستحيل وفق المفهوم الإغريقي أن تتحطم نواميس الكون الثابتة، فإن الصدام يجعل من المحتم إعادة تشكيل السلوك البشري والعلاقات الإنسانية على نحو جديد أفضل. ويتم حل العقدة في التراجيديا بناء على ما تقتضيه الأحداث نفسها وما تسفر عنه.[1]

9 – مغزى التراجيديا:

إن اهتمام التراجيديا كان منصبا في المقام الأول على تصوير الإنسان ((الفرد)) أمام ما يعصف به من نوازع داخلية وأهواء، وهل يستطيع الصمود أمامها بعقله أم سينهار رغم حكمته؟

إن هدف التراجيديا هو إيجاد صيغة أفضل من العلاقات الإنسانية في المجتمع، على أساس التصالح بين الرغبات والدوافع التي تحرك البشر في سلوكهم، ويتم هذا عن طريق نبذ التطرف والتخلي عن الفردية التي تدفع حتما إلى الصدام وإلى ارتكاب الإثم، وعن طريق إرساء الاعتدال والموضوعية محلها، لأنهما أساس روح الجماعة وروح التعاون بين البشر.

---

[1] – نفس المرجع، ص 73 – 74.

التراجيديا تتعمق داخل النفس البشرية ((الفرد))، لتصل إلى أغوارها وتعرف كنه ما يحركها، وتعتقد أن صلاح الجماعة يتوقف على صلاح ((الفرد))، ولجلال موضوعها فإنها تعالج الجانب الجاد من الحياة، وترى أن علاج الخطأ ينبغي أن يكون بالعقاب فلا يفلّ الحديد إلا الحديد. لذلك فإن التراجيديا اتخذت ((التطهير)) هدفا لها، والتطهير هدفه التغيير من خلال ((الفرد)) فكل مشاهد للتراجيديا يعتقد أن التطهير إنما هو علاج له بمفرده، لأنه يرى ذاته بكل أعماقها وهي تعرض أمامه، ولأنه يحس بأنه أمام مشكلة ((فردية)) تماماً، ومع ذلك فهي في المقام الأول إنسانية في عموميتها.[1]

أعلام التراجيديا

أولاً- ايسخولوس:

نال أول جائزة في المسابقات في عيد ديونيسوس عام 484 وظل سيد المسرح بلا منازع حتى انتزع منه سوفوكليس الجائزة عام 468 ق.م.

1- حياته:

ولد ايسخولوسبن يوفوريون عام 525 قبل الميلاد في قرية تدعى (اليوسيس)، قرب أثينة، وكانت هذه القرية مركز تجمع لعدد كبير من ملاك الأراضي. كان أبوه من عائلة اليوباتريين النبلاء. ولقد احيطت طفولة الشاعر وحياته كلها بهالة اسطورية. فقد روي- مثلاً — أن ديونيسيوس تجلى له في صباه بينما كان ينام في مزرعة عنب يملكها والده، وأنه أمره أن يكتب التراجيديا،وبحكم انتماء ايسخولوس إلى عائلة من النبلاء،هناك مايبرر الاعتقاد بإطلاعه على تمثيليات الأسرار الدينية التي كان مقرها (اليوسيس). نجد تلميحاً لذلك في مسرحية ارستوفانيس (الضفادع) حيث جاء على لسان ايسخولوسقوله :ديميترا،يامن ربيتني، اجعليني أهلا لأسرارك). لقد شاركت عائلة ايسخولوسمشاركة فعلية في حرب اليونان ضد الغزو الفارسي،كما أبلى نفسه

---

[1] – نفس المرجع، ص 79 – 80.

بلاءً حسناً في معارك عديدة،منها : معركة (ماراتون) عام 490 ق.م، ومعركة (سلاميس) عام 480 ق.م.

بدأ ايسخولوس كتابة المسرحيات في وقت مبكر من حياته،ولقد اسهم في المسابقات المسرحية أول مرة حوالي عام 500ق.م وكان عمره حوالي خمسة وعشرين عاماً. تذهب الروايات إلى أن ايسخولوسكتب عدداً من المسرحيات يتراوح بين اثنتين وسبعين إلى تسعين مسرحية،لم يصلنا منها سوى سبع مسرحيات هي:1-الفرس 2- الضارعات 3- سبعة ضد طيبة 4-بروميثيوس في الأغلال 5-ثلاثية اوريست،وتضم ثلاث مآسٍ هي:(آغاممنون – حاملات القرابين – وآلهات الرحمة،أو الصافحات).

كما يروى أنه فاز خلال حياته ثلاث عشرة مرة.

غادر ايسخولوس أثينا أكثر من مرة خلال حياته.ولقد غادرها إلى صقلية مرتين ولفترات طويلة نسبياً.فكانت المرة الأولى حوالي عام 470 ق.م.ولقد اختلف الرواة بشأن دوافع هذه الرحلة فمنهم من قال إنها كانت ذات صبغة دبلوماسية، ومنهم من قال إنها تمت بناء على دعوة تلقاها الشاعر من هيرون حاكم سيراكوزا، ومنهم من عزاها إلى غضب ايسخولوسوهو يخسر الجائزة أمام منافسه الشاب سوفوكليس، بل إلى تفضيل الشاعر سيمونيديس عليه في مسابقة اقيمت لنظم مرثية تكريما للشهداء الذين خروا صرعى في معركة (ماراثون)،كما أن هناك من ينسبها إلى الصدمة التي أصابت ايسخولوسوهو يرى إنهيار المقاعد الخشبية اثناء عرض إحدى مسرحياته. كذلك تضاربت الروايات بشأن هجرة ايسخولوسالثانية إلى صقلية. فمن هذه الروايات مايعزو هذه الرحلة إلى تهمة وجهت إلى ايسخولوس بدعوى إفشائه لأسرار التمثيليات الدينية، وإن كانت هذه الدعوى قد ردت بنفي ايسخولوس معرفته اساساً بفحوى هذه التمثيليات، حسب إحدى الروايات،وبفضل تساهل اعضاء محكمة (الارياباغوس) معه خلال المحاكمة، وذلك تقديراً لأمجاده الحربية،في سبيل البلاد اليونانية خصوصاً في معركة (ماراثون)، كما أن هناك من الروايات مايؤكد أن ايسخولوسقد أُدين فعلاً،و أن المحكمة خيرته بين الاعدام والنفي من أثينا مع مصادرة أملاكه،فاختار الثاني.

لقد تمت هذه الهجرة بعد النجاح الذي حققه الشاعر خلال عرض ثلاثيته (الأورستية) عام 458 ق.م،ومن هنا الاعتقاد بأن مغادرة ايسخولوسلأثينا ترتب على

الفزع الذي أصاب مواطني أثينا وهم يشاهدون الايرينيات (ربات الانتقام)، على المسرح.على أن هناك رواية ترجح امام كل هذه الروايات، ذلك أنها تعزو هجرة ايسخولوسالأخيرة إلى موقف سياسي اتخذه الشاعر تعبيرا عن احتجاجه ضد سياسة بريكليس ذات النزعة الديمقراطية المؤيدة للفلاحين ولعموم الفقراء في أتيكا ضد الارستقراطيين، ولصالح المجالس الشعبية على حساب مؤسسة الـ((آرياباغوس))التي اختزلت صلاحياتها حتى حولت إلى مجرد محكمة ذات طابع ديني بحت.

لقد احيطت وفاة الشاعر-هي الأخرى- بهالة اسطورية. فقد روي أنه توفي بينما كان يجلس على سفح تل قريب من مدينة جيلا، وذلك عندما سقطت على رأسه سلحفاة كان يحلق بها نسر فوقه. وهذه الخرافة بمثيلاتها التي حكيت حول الرجال العظام مثل سوفو كليس ويوربيدس وغيرهما . وهي من السذاجة حتى لاتحتاج إلى تفنيد .[1]

2-مؤلفات ايسخولوس الأدبية :

ترجع شهرةايسخولوس بالدرجة الأولى إلى نجاحاته التي حققها في ميدان الكتابة المسرحية – المسرحيات التراجيدية والساتورية- ومع ذلك فقد عرف عنه إسهامه في كتابة أعمال شعرية، خصوصاً المراثي، وما يعرف ((الايبيغرام)) EPIGRAM (وهي مقاطع شعرية تتضمن مغزاً معيناً أو نكتة او مثلا، يصدَّر بها –أحيانا – عمل أدبي للإشارة إلى المغزى العام الذي ينطوي عليه ذلك العمل). وفضلاً عن قلة ما وصلنا عن ايسخولوس من هذين الفنين فإن قيمتها الفنية لا يمكن مقارنتها بقيمة أعماله الدرامية وأهميتها .

أ- الفرس:

قُدمت مسرحية الفرس على المسرح عام **472** ق.م. إنها المسرحية الإغريقية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من بين المسرحيات التي عالجت موضوعات تاريخية معاصرة. تجري أحداث هذه المسرحية في سوسا، وتبدأ بأغنية الدخول parados التي تؤديها الجوقة المؤلفة من شيوخ الدولة ومستشاري الملك الذين اجتمعوا في قصره،متذكرين الجيوش الضخمة التي قادها ملكهم اكسركسيس ضد بلاد

---

[1] جورج تومسون: ايسخولوسوأثينا، ترجمة د .صالح جواد الكاظم،وزارة الإعلام،بغداد،ص 323-324.



الإغريق،ومعبرين عن قلقهم بشأن مصير هذه الحملة. بعد ذلك تخبرنا الملكة أتوسا والدة الملك اكسركسيس،والتي اضطلعت بأعباء الحكم في غياب ابنها،عن الحكم الذي رأته في منامها .في هذا المنام تخايل لها ابنها اكسركسيس وقد شدَ إلى عربته إمرأتين: إحداهما ترتدي زياً آسيوياً، أما الأخرى فترتدي زياً إغريقياً. وبينما بقيت الأولى هادئة مزقت الأخرى العنان وحطمت العربة فسقط الملك على الأرض. كما تحدثت عن القلق الذي انتابها عند الصباح وهي تشاهد نسراً يحلق فوقها وهي تقدم القرابين للآلهة، وبينما هي كذلك إذا بباز (نسر) ينطلق، وقد نشر جناحيه بأقصى سرعة فيغرز مخالبه في رأس النسر الذي لم يفعل شيئاً سوى الانكماش والاستسلام.ترى الملكة أتوسا في كل ذلك نذير شؤم بالكوارث التي تهدد ولدها. تنصح الجوقة الملكة بالتقرب من روح زوجها، الملك داريوس، وعندما تتساءل الملكة عن طبيعة البلد الذي غزاه ولدها، تقدم الجوقة عرضاً (صورة عن بلاد الإغريق وشعبها). في هذه الأثناء يظهر الرسول الذي يأتي بأنباء اندحار الأسطول الفارسي بالقرب من سلاميس. يدور حوار بين الجوقة والرسول ثم تتدخل الملكة،بعد أن حافظت على وقارها صامتة بعض الوقت، بتوجيه عدة أسئلة إلى الرسول، الذي يقوم هو الآخر بسرد كامل تفاصيل الكارثة على مسامع الملكة والجوقة.

تشكل القصة التي يرويها الرسول أهم قسم في التراجيديا. بعد ذلك تقدم الملكة القرابين على قبر زوجها داريوس وتستدعي شبحه. وبينما يخرج شبح داريوس من القبر، يقدم تفسيرا لهزيمة الفرس بوصفها تعبيراً عن غضب الآلهة التي أثارها غرور اكسركسيس وأفكاره الملحدة. كما يتنبأ له بهزيمة أخرى على أرض بيوتيا. بعد ذلك يتنبأ شيوخ الجوقة بانهيار دعائم جبروت الدولة الفارسية. بعد ذلك يصل اكسركسيس الذي يندب حظه العاثر. تنضم إليه الجوقة في نواحه هذا، وتختتم التراجيديا بمناحة عامة.[1]

يصور ايسخولوس في ((الفرس)) تصويراً رائعاً الاقتراب التدريجي للكارثة: التنبؤ بها أول الأمر، ثم وصول أخبارها الموثوقة، وأخيراً ظهور اكسركسيس نفسه.

[1] –ايسخولوس: الفرس، ترجمة وتقديم د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

إن تراجيديا الفرس مفعمة بالمشاعر الوطنية وبتمجيد بلاد الإغريق. وبعكس الفرس الذين يصورون جميعاً عبيداً باستثناء واحد، هو الملك، يجري تصوير الشعب الإغريقي على أنه شعب حر:

(لم يسمهم أحد قط عبيداً أو أتباعاً). يجري تصوير الفرس بوصفهم برابرة حقيقيين. يصرح الرسول وهو يتحدث عن النصر الذي حققه الإغريق رغم قلة عددهم: ((إن الآلهة تحرس مدينة الربة بالاس). وعندما تسأل الملكة عما (إذا كان من الممكن تدمير أثينا؟) يجيبها الرسول: (ما دام فيها رجال أحياء، فستظل أسوارها قائمة). بعد ذلك يعلن شبح داريوس أن (الأرض نفسها حليفهم). إنه ينصح الفرس بالكف عن التفكير بالقيام بأي حملة ضد الإغريق ويختتم حديثه بالتحذير التالي: (تذكروا – وأنتم ترون مثل هذا القصاص لأعمالكم – أثينة وهيلاس.لا تدعوا أحداً منكم – لسخطه على حظه العاثر وطمعه في المزيد – يبدد ثروته العريضة. إن زيوس هو بحق الإله الذي يقتص من المغرورين المتعجرفين، فهو الرقيب العتيد).

التراجيديا بكاملها تمجيد حقيقي لنصر الإغريق. أشاد أرستوفانيس من بعد في (الضفادع) بالقيمة الوطنية لها: (.. ثم إني علمتكم حب المجد، والثبات في القتال في أسوأ الظروف. علمتكم هذا في مسرحية (الفرس) فيها خلدت أشرف بطولات الماضي بأجمل الأغاني) هذا هو رأي أريستوفانيس في أدب ايسخولوس، أداره على لسان الأخير في مسرحية (الضفادع). لا شك أن (الفرس) عملاً أدبياً، ذات قيمة فكرية ووطنية عالية. إلا أننا لو نظرنا إليها من زاوية درامية بحتة لوجدنا أنها تفتقر إلى القيمة الدرامية الحقيقية، ولا عجب في ذلك، فمسرحية (الفرس) هي أقدم مسرحية تصلنا عن ايسخولوس، وهي وإن تطلبت ممثلين اثنين، إلا أن الشاعر لم يستثمر هذه الامكانية لخلق علاقة درامية تتمثل بتعارض وتصادم بين إرادتين بشريتين.ولو دققنا النظر ملياً في هذا العمل لوجدناه يتألف من الجمع بين نوعين من أنواع التعبير الأدبي: الأول قصصي يتمثل في هذه المقاطع السردية والوصفية، والثاني في هذه المونولوجات (البوح) المجسدة لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها، وهو أسلوب خاص بالشعر الغنائي، أما الطريقة الدرامية في تصوير الطبيعة والإنسان، التي عرفها أرسطو: بأنها تصوير الشخصيات وهي تنشط وتفعل، فلم نجد لها أثراً في المسرحية.[1]

---

[1] – جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 117 – 119.

ب – الضارعات:

أقدم مسرحيات ايسخولوس، وواحدة من أقدم المسرحيات الإغريقية بصورة عامة. ومما أكد هذا الاعتقاد أن الجوقة تتألف من خمسين فتاة – هن داناؤوس – وهي، أي الجوقة، تقوم بدور الشخصية الرئيسية المحركة للحدث، فضلاً عن أن أخذنا أغاني الجوقة تحتل الحيز الرئيسي من حجم التراجيديا، هذا إلى جانب أهمية الجوقة بالنسبة للمشاهد التمثيلية، وإذا أخذا بعين الاعتبار أن عدد أعضاء الجوقة الديثورامبية كان خمسين، استطعنا أن نفهم الدوافع التي حملت غالبية الباحثين على تقديم تاريخ عرض هذه المسرحية ليحددوه بين عامي 492- 491 ق.م. بالإضافة إلى أن الجوقة الرئيسية التي تتألف من بنات داناؤوس، هناك جوقتان: واحدة تتألف من أولئك الذين كانوا في رفقة رسول المصريين، والأخرى تتألف من الوصيفات اللائي كلفهن بيلاسجوس ملك أراكوس للسهر على راحة بنات داناؤوس. لقد كان عدد الجوقتين الأخيرتين موضع جدل وخلاف الباحثين يمكن تلخيص مضمون الضارعات بما يأتي: تهرب بنات داناؤوس – البالغ عددهن خمسين فتاة – مع أبيهن داناؤوس من أبناء عمهن ايجبتوس – البالغ عددهم خمسين أيضاً – والذين يريدون الزواج منهن بالإكراه. تصل البنات مع أبيهم وبرفقة عدد من الأتباع إلى مدينة أراكوس، ويلجأن إلى معبد زيوس إله المستجرين، ويتوزعن حول المذبح. عند ذلك تنشد الجوقة – المؤلفة من بنات داناؤوس الخمسين – أغنية الافتتاح (البارودوس) ومن هذه الأغنية نعرف قصة فرارهن مع أبيهن من مصر، والغرض من هذا الفرار، ثم يتوجهن إلى زيوس بالضراعة لانقاذهن بوصفه جدهن الأول عن طريق أيو، جدتهن الأولى التي تنتمي أصلاً إلى مدينة أراكوس. يصادف دخول بيلاسجوس، ملك أراكوس الذي يلاحظ وجود أغراب عند المذبح، فيستنكر وجودهم أول الأمر،أما بعد أن يعرف قصةلجوء البنات مع أبيهم فيظهر عليه القلق والتردد، لأن زيوس إله المستجيرين، وقد يثير غضبه إذا ما هو رفض طلب المستجيرين، زد على أن البنات هددن بالإقدام على الانتحار عند المذبح الأمر الذي سيؤدي – إن وقع – إلى تدنيسه. غير أن الملك يعرف جيداً المسؤوليات الجسام التي ستترتب على توفير الحماية للبنات، ذلك أن من شأن ذلك أن يضع المدينة أمام احتمال وقوع مجابهة مع جيش المصريين. في مثل هذا الوضع الدرامي الدقيق يعد الملك بطرح المشكلة على مجلس ممثلي الشعب لاتخاذ قرار بشأنها يمثل رأي الشعب كله، ولهذا فهو – أي الملك – يطلب من داناؤوس التوجه

إلى المدينة لإثارة الشفقة في نفوس أهلها على الفتيات.بعد ذلك تنشد الجوقة أغنيتها التي تقص علينا قصة تجوال ((أيو)) وحلولها في مصر ثم إنجابها ((أبافوس)) جد الضارعات.[1]

ما أن يعود داناؤوس من المدينة ليزف إلى بناته بشرى موافقة أهل المدينة بالإجماع على تأمين الحماية لهن، وما أن تشرع الجوقة بأغنيتها الرائعة التي تمجد بها مدينة أراكوس، حتى يلمح داناؤوس اقتراب سفن الأسطول المصري الذي كان يتعقب أثر البنات. يشيع هذا الفزع في نفوس البنات، وتغني أغنية مفعمة بالقلق والحزن والهلع.

يخرج منادي من بين صفوف المصريين يدعو البنات إلى العودة، وعندما يرفضن الاستجابة إلى طلبه يحاول أخذهن بالقوة. هنا يتصدى الملك بيلاسجوس لرسول الجيش المصري ويمنعه من تحقيق غرضه وينتهي المشهد بين الملك ورسول المصريين بإعلان الحرب.

بعد أن يعود رسول الجيش المصري خائباً وعندما يهم ملك أراكوس بمغادرة المسرح تطلب إليه البنات أن يعيد إليهن أباهن لحاجتهن إلى نصائحه.

في مثل هذا الموقف الجديد يدخل داناؤوس مع ثلة من الحرس المدججين بالسلاح وعندما يجد أن كل شيء قد انتهى، يطلب من بناته أن يقمن بصلاة شكر لأهل أراكوس، كما يتقدم إليهن بنصائحه فيما ينبغي لهن أن يفعلنه في مثل وضعهن الجديد. ومع ذلك إن خيطاً من القلق ما يزال يعكر على البنات إحساسهن بالاطمئنان. إن جوقة الوصيفات تعترف بأن الهاربات يخرجن، بمعارضتهن للزواج، على إرادة أفروديت ويعد هذا الهاجس من القلق تمهيداً للانتقال إلى الحلقة القادمة من الرباعية – أي إلى تراجيديا ((المصريين))، حيث يجري تصوير كيف انتقمت بنات داناؤوس، اللائي أجبرن على الزواج بعد هزيمة أراكوس، لأنفسهن بإيعاز من داناؤوس، فقمن – باستثناء واحدة منهن هي هيبرميسترا – بقتل أزواجهن الجدد. أما تراجيديا (بنات داناؤوس)، وهي الحلقة الثالثة في التراجيديا، فيعتقد أنها وظفت لمحاكمة هيبرميسترا بوصفها خائنة لقضية عامة. إلا أن ساحتها تبرأ في نهاية المطاف بفضل شفاعة أفروديت، وتصبح السلف المؤسس للبيت الحاكم في أراكوس.

---

[1] – راجع المستجيرات، المصدر السابق، وهي نفس المسرحية التي ترجمها د. إبراهيم سكر تحت عنوان: الضارعات، في وقت سابق.

أما المسرحية الساتورية، وهي الحلقة الرابعة في هذه الرباعية، فيفترض أنها عالجت – استناداً إلى مضمون الأسطورة – وقوع إحدى بنات داناؤوس وهي اميموني التي تحمل المسرحية اسمها، في يدي أحد الساتوريين بينما كانت مع أخواتها عند نبع ماء، فخلصها منه إله البحر بوسيدون.

يطرح ايسخولوس في تراجيديا الضارعات عدداً من المشاكل المتنوعة، وهذا واضح جداً من قراءة نص هذا العمل. إلا أن الباحث يجد صعوبة بالغة في تحديد وجهة نظر ايسخولوسوموقفه من المشاكل المطروحة، ورأيه الشخصي في الجدل الذي كانت تثيره قبل كتابة هذه التراجيديا وبعدها .ومصدر هذه الصعوبة هو ضياع الحلقات الثلاث الأخرى من الرباعية التي تعالج موضوعاً واحداً مترابط الحلقات. ولكن إذا ما نظرنا إلى هذه التراجيديا بذاتها وبمعزل عن التخمينات التي تقدم بها المعنيون بالمسرح الإغريقي وبمسرح ايسخولوسبصورة خاصة، وذلك بالاستناد إلى الشذرات القليلة المتبقية من الحلقات المفقودة، وإلى نص الأسطورة التي استمدت منها الرباعية فكرتها وموضوعها وأخيراً بالاستناد إلى مقاطع من هذه المسرحية أو تلك لمختلف شعراء الدراما الإغريق، مقاطع أشارت إلى موضوع الزواج من الأقارب، أقول: إذا نظرنا إلى ((الضارعات)) كعمل مسرحي قائم بذاته أمكننا أن نستنتج أن ايسخولوسوقف في عمله الأدبي هذا ضد الزواج القائم على الإكراه بصورة عامة لأنه مظهر من مظاهر الحياة البربرية، وضد الزواج من الأقارب الذي تفرضه اعتبارات اقتصادية أنانية بحتة تتمثل بحرص تتمثل بحرص الأقارب على الاحتفاظ بإرث الفتاة داخل العائلة نفسها .

فضلاً عن ذلك فالتراجيديا تطرح مسائل خلقية وسياسية تتعلق بسيادة القانون والنظام،وأن تستند العلاقات بين الأمم إلى العدل، لا عن طريق الالتجاء إلى السلاح، كما تمجد التراجيديا النظام الديمقراطي الذي يمكن الشعب من إبداء الرأي في حل المعضلات والمشاكل التي تعترض طريقه، والذي ينظم علاقة الملك بالشعب أيضاً . على أن للباحثين آراء مختلفة ومتعارضة بشأن المشاكل التي عالجتها الرباعية ككل، خصوصاً الاجتماعية منها المتعلقة بالنظام الاجتماعي وقوانين الزواج والطلاق والإرث. بإمكان القارئ أن يطلع على تفاصيل هذه الآراء في كتاب جورج تومسن ((ايسخولوس وأثينا)) ص 404– 418، كذلك دراسة د . إبراهيم سكر ((اسخيلوس))، ص 57–65

ج- السبعة ضد طيبة:

تبدأ تراجيديا ((السبعة ضد طيبة)) بافتتاحية (برولوج) نجد فيها اتيوكليس يشرف على تقوية التحصينات الدفاعية للمدينة، ويرسل الرقباء لرصد حركة الأعداء، بعد ذلك تدخل الجوقة التي تتألف من نساء المدينة في حالة من الذعر الشديد، إلا أن اتيوكليس يوبخهن بعنف على فزعهن ويوقف مناحتهن. يعود اتيوكليس لممارسة مهماته الخاصة بالإشراف على تعبئة قواته الدفاعية، ثم يدخل الرقيب وينقل تقريراً إلى الملك اتيوكليس يخبره فيه عن تقدم سبعة جيوش، كل جيش يحاصر باباً من أبواب المدينة السبعة. وعندما يعلم اتيوكليس أن أخاه بولينيكس يحاصر الباب السابع يعلن عن قراره بأنه هو الذي سينازل أخاه دون أي إنسان آخر. لقد أصاب هذا النبأ نساء الجوقة بالرعب، وذهبت كل محاولاتهن بثنيه عن عزمه عبثاً. تغني الجوقة بعد ذلك أغنية حزينة تتذكر فيها الإثم القديم الذي اقترفه لايوس واللعنة التي تخيم على أسرته. بعد هذه الأغنية يظهر المنادي الذي يعلن نجاة المدينة، واندحار الأعداء المتعجرفين، إلا أنه يعلن بالإضافة إلى ذلك سقوط كلا الأخوين كلاً منهما بسلاح الآخر، وفي المشهد الأخير يعلن المنادي أن مجلس شيوخ المدينة قرر أن تقام الطقوس الجنائزية لجثة اتيوكليس، كما قرر أن تترك جثة بولينيكس في العراء بوصفه خائناً لوطنه. تتحدى أنتيجونا هذا القرار، وتعلن عن نيتها بدفن جثة أخيها بولينيكس، وذلك رغم تحذير المنادي لها من مغبة تحدي الدولة والخروج على قراراتها، تنقسم الجوقة إلى قسمين: قسم يتبع أنتيجونا لدفن جثة بولينيكس، وآخر يتبع اسمينا لدفن اتيوكليس.[1]

تراجيديا ((السبعة ضد طيبة)) واحدة من الدرامات التي لا يتطلب تقديمها أكثر من ممثلين فقط. ويصدق عليها ما يصدق على غيرها من مسرحيات ايسخولوسا لمشابهة التي لم يستثمر فيها الشاعر إمكانية وجود الممثل الثاني لتصوير الصراع الدرامي. على العكس إن تراجيديا ((الضارعات)) التي يعتقد أنها عرضت قبل ((السبعة ضد طيبة)). تحتوي على مشاهد درامية قوية رغم أنها قليلة،بينما تختفي مثل هذه المشاهد هنا تماماً.

إنها مثل تراجيديا ((الفرس)) تكثر من أناشيد الجوقة، ومشاهد الوصف والسرد، وفيها عدد من المشاهد التي تتألف من حوار ممثل واحد مع الجوقة، فضلا

---

[1] - ايسخولوس: ترجمة وتقديم د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 219 – 221.

عن ذلك فإن المشاهد التي جمعت بين ممثلين اثنين لم توظف لتصوير فعل درامي. لقد نقل الصراع بأكمله، بما فيه من حوادث عنف وإلى خارج المسرح.

ومهما يكن من أمر فنحن ما نزال ننتظر الدراما ذات الشكل الفني الحقيقي، وإننا لن نجدها في مسرحيات ايسخولوسالتي وصلتنا إلا في ((ثلاثية أوريست)). غير أنه ينبغي لنا نتعرف على تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال)) رابعة تراجيديات ايسخولوسالتي استخدمت ممثلين اثنين فقط.[1]

د- بروميثيوس في الأغلال:

تعد تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال))،**470** ق.م واحدة من أشهر أعمال ايسخولوس.تنتمي ((بروميثيوس في الأغلال)) إلى رباعية تضم عدا هذه الحلقة ((بروميثيوس طليقاً))، ((بروميثيوس حامل النار)) بالإضافة إلى مسرحية ساتورية يصعب تحديد اسمها أو طبيعة موضوعها .

إن موضوع هذه المسرحية مأخوذ من الحكاية الشعبية التي تحظى بانتشار واسع في مختلف أرجاء المعمورة، مع اختلاف قليل في التفاصيل لا في الجوهر، هذه الحكاية تدور حول العملاق الذي يخوض صراعاً مريراً وقاسياً مع الآلهة لصالح الإنسان.

تشتمل الأسطورة الإغريقية على عنصرين أساسيين: سرقة النار ووضعها تحت تصرف البشر، وهذه الخطوة تشكل بداية الحياة الثقافية للإنسان، ثم الصراع مع زيوس، الذي يشكل العنصر الثاني في الأسطورة.

لقد كُرم بروميثيوس في أتيكا بوصفه إلهاً كما أُديت له طقوس العبادة في كولون وفي الغابة المقدسة التابعة للأكاديمية.. كما أقيم على شرفه احتفال سنوي رافقته سباقات الجري لحاملي المشاعل ولقد نُظر إليه بوصفه حامي الحدادين والفخارين. وإلهاً للنار، كان شبيهاً بالإله هيبايستوس (إله النار أو التجسيم الإلهي لها، ثم أصبح إله التعدين والحدادة).

في البرولوج نشاهد تنفيذ الحكم ببروميثيوس الذي يقيده هيبايستوس،بإيعاز من زيوس وبمساعدة: (العنف kratos) و(القوة Bia)، إلى صخرة عاتية في جبل القوقاز. يتحمل بروميثيوس كل ذلك بصمت أبي. وعندما يترك وحيداً يعبر بقوة

---

[1] – د . جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 127 – 128 .

وعنف عما أصابه من بلوى، وعما يحس به من ألم وعذاب، ثم سرعان ما يسمع رفيف أجنحة حوريات البحر،بنات الأوقيانوس،اللاتي يشكلن الجوقة. لقد جئن لمواساة بروميثيوس وللإعراب عن تعاطفهن معه، حتى لكأن الطبيعة عبرت على لسانهن عن عطفها على البطل ومواساتها له. ثم يحدثهن بروميثيوس كيف وقف في السابق إلى جانب زيوس وساعده، ثم كيف قابله الأخير بهذا الجحود. بعد ذلك يأتي إليه التيتان أوقيانوس (إله بحري) نفسه ممتطياً صهوة حصانه المجنح، فيعرب عن مواساته له وينصحه، في الوقت نفسه، أن يلتزم جانب الاعتدال ويعمل على مصالحة زيوس،غير أن بروميثيوس يرفض أي نوع من أنواع المساومة ويرد أوقيانوس خائباً. ثم يتوجه بروميثيوس مرة أخرى إلى الجوقة، ويحدثها عن حبه للبشر، وعطفه عليهم، ومساعدته لهم، فقد علمهم بناء المساكن، كما منحهم علم الحساب والكتابة، وعلمهم ترويض الحيوانات وتدجينها، وعمل الأشرعة للسفن، واستخدام الأدوية ضد الأمراض، كما كشف لهم عن سر استخراج المعادن من باطن الأرض، وعلمهم مختلف الحرف، إلا أنه عجز فقط عن انقاذهم من الموت.

ثم يختتم هذا المشهد بخلاصة مفادها ان هناك قوة اسمى من زيوس نفسه — إنها تتمثل بآلهات الأقدار والانتقام. ومن هنا ينبعث خيط من الأمل بتحرير بروميثيوس من قيوده. في هذه اللحظة تظهر ((آيو)) التي كان زيوس يطاردها، والتي مسختها زوجته هيرا (بقرة). ويقص بروميثيوس — بصفته إلهاً — على (آيو) قصة طوافها في مختلف الأقطار، كما يتنبأ لها بمصيرها الذي ينتظرها،بأنه سيأتي من ذريتها من يقوم بتخليصه من قيوده الحالية.

وعندما تغادر (آيو) يصرّح بروميثيوس بأنه يعلم بسر مصرع زيوس الذي سيترتب على زواج ينتظر أن يُقدم عليه الأخير، وأنه - أي زيوس — لا يعرف بهذا السر، وأنه هو — بروميثيوس — وحده القادر على انقاذه من هذه المصير. وفي هذه اللحظة يظهر في السماء الإله (هرميس) ((رسول الآلهة ومنفذ إرادتها)) رسولاً من لدن زيوس وبتخويل منه لانتزاع هذا السر من بروميثيوس، إلا أن الأخير يرفض على الرغم من تهديد هرميس ووعيده.

لقد كان هذا الموقف نذيراً لآلام جديدة، قُدِّر على بروميثيوس أن يتحملها إلى أن يظهر أحد الآلهة ويأخذ على عاتقه وضع حد لها، والموافقة على النزول إلى زوايا الجحيم التي لم تر نور الشمس.

تنتهي التراجيديا بأن يوجه برق إلى الصخرة التي شُدّ إليها وثاق بروميثيوس ويقصف الرعد، وتهوي الصواعق، فتنحدر الصخرة إلى أعماق الأرض فتختفي ويختفي معها بروميثيوس، كما تختفي الجوقة المؤلفة من حوريات البحر بنات التيتان أوقيانوس إله البحار.

أما تحرير بروميثيوس فقد كان موضوعاً لتراجيديا أخرى من الرباعية نفسها، اسمها: ((بروميثيوس طليقاً)). وبالاستناد إلى فحوى الأسطورة، والمقاطع القليلة التي وصلتنا منها، نستطيع أن نتصور محتوياتها بالشكل التالي: بعد مرور ثلاثين ألف عام يتعرض بروميثيوس إلى آلام جديدة: بقي طوال هذا الوقت موثوقاً إلى صخرة من صخور جبل القفقاز. كان النسر مايزال مسلطاً عليه، يأكل كبده ثم يتركه ثلاثة أيام، حتى إذا ما نمت كبده خلال هذه الفترة عاوده ثم من جديد لأكلها، وهكذا. وعندما يعلم أصدقاء بروميثيوس بمصابه يأتون إليه لمواساته، بمصابه، وهؤلاء هم الذين يؤلفون الجوقة في هذه التراجيديا. ويؤلف حديثهم عن تطوافهم الجزء الهام والرئيس من أغانيهم الحزينة، كما يحدثهم بروميثيوس من جانبه عن آلامه وعذابه. ويشكل مقدم ((هرقل)) (سليل ((آيو)) من زيوس حدثاً حاسماً في هذه التراجيديا. وقد تنبأ له بروميثيوس بمآثر مجيدة. وإلى هذا الجزء من التراجيديا نستطيع أن ننسب تلك المقاطع التي وصلتنا وهي تتحدث عن تجوال هرقل، وعندما يلمح هرقل النسر محلقاً في الجو يرسل إليه سهماً من قوسه فيرديه قتيلاً. إلا أنه يتردد في حل وثاق بروميثيوس خوفاً من أبيه زيوس، إلا أن تردده يزول عندما يكشف بروميثيوس عن سر الخطر الذي يهدد زيوس لو تزوج من ((ثيتيس)) التي كان يلاحقها منذ زمن. بعد ذلك تتزوج ثيتيس من رجل فان. وتثميناً لكشف بروميثيوس عن هذا السر يقوم هرقل بإطلاق سراحه، بعد أن أخذ موافقة زيوس، وبعد ذلك يستعيد بروميثيوس حريته.

أما الحلقة الأخرى المتبقية وهي: ((بروميثيوس حامل النار)) فقد اختلف الباحثون حول مكانها من الرباعية اختلافاً شديداً. ففريق خمّن لها أن تكون الأولى في تسلسل الرباعية، وآخر خمّن لها المكان الثالث. إن كلا الفريقين يفتقر إلى المعطيات الموثوقة التي يستطيع أن يدعم بها افتراضه، وهكذا لم يبق أمامها من سبيل سوى الاستنتاجات المنطقية، أما أرجح الرأيين عند المهتمين بدراسة ايسخولوسفذلك الذي يقول إن مكانها الثالث في تسلسل حلقات الرباعية، وحجة أصحاب هذا الرأي تستند

إلى أساس أنها لا تعالج موضوع بروميثيوس واهب النار الأول للجنس البشري –ذلك أن تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال)) قد زودتنا بمعلومات وتفصيلات كافية حول هذه المسألة –، بل هي تعالج في رأيهم موضوع بروميثيوس بوصفه حامل النار للأثينيين بعد تفاهمه مع زيوس، فاعترف به إلهاً معبوداً في أثينا مع الإله الأوليمبي ((هيبايستوس)) وإلهتهم الخاصة ((أثينا)).

تبقى هناك مسألة حيرت عدداً من الباحثين وأثارت جدلاً دائماً بينهم. ذلك أن شخصية زيوس في (بروميثيوس في الأغلال) فريدة ومتميزة بين جميع الصور التي عرف القارئ من خلالها زيوس في جميع مسرحيات ايسخولوسالأخرى فإننا نجد إلهاً للحق والعدل والحكمة. أما هنا في (بروميثيوس في الأغلال) فإنه –أي زيوس– يوصف بالقسوة وعدم الشعور بالمسؤولية، ولا يحترم أية قوانين أخرى سوى قوانينه،لا يطمئن حتى لأصدقائه، عنود لا تؤثر فيه وسائل إقناع مهما كانت منطقية، مغتصب للنساء... الخ باختصار، تنسب إليه كل الصفات التي تُنسب إلى الطغاة النموذجيين.

يرى عدد من الباحثين أن ايسخولوس، وإن كان يصرّ على إظهار طبيعة حكم زيوس الاستبدادية، إلا أنه حريص على تذكير القارئ أو المشاهد أن هذه هي صورة زيوس في أول عهده باستلام السلطة،صورته التي كان عليها سابقاً،لا صورته الحالية التي اكتسبها بعد سلسلة من المعاناة والتغير خلال المعاناة، لقد تعلم زيوس عبر خصومته مع يروميثيوس وممارسته للسلطة، فتغيّر.

كذلك تعلم من الناحية الأخرى – بروميثيوس نفسه، وعن طريق التجربة أيضاً. وبذلك يتحقق التقدم عن طريق الصراع. إن معاناة بروميثيوس هي معاناة أي إنسان يحاول التقدم، وتذليل الطبيعة.

ومن الناحية الأخرى هناك شخصية بروميثيوس المركزية في التراجيديا. إن القارئ أو المشاهد يجد نفسه منساقاً لحب هذا البطل، لحبه للبشر وتحمله أقسى الآلام في سبيلهم، إنه شجاع وقوي وجلد وواثق من نفسه عطوف على الآخرين. مع ذلك لم يسلم من لوم حتى أولئك الذين كانوا يتعاطفون معه. إنهم يلومونه لتجاوزه الحد في معارضته زيوس، وفي سرقته للناس ومنحها لبني البشر، ولعناده وسلاطة لسانه.[1]

[1] – المرجع السابق، ص 130 – 133.

هـ – ثلاثية ((الأوريستيه)):

تعد ((ثلاثية أوريست))[1] من أكثر أعمال ايسخولوسنضجا، وهي تتألف من ثلاث حلقات: ((آغاممنون))، و((حاملات القرابين))، و((الصافحات)) أما أولى هذا الحلقات ((أغاممنون)) فتعالج عودة أغاممنون من عند أسوار طروادة، ومقتله على يد زوجته كليمنترا، بينما تعالج الحلقة الثانية ((حاملات القرابين)) انتقام اوريست بالتعاون مع شقيقته الكترا من قتلة أبيه، وأما ثالثة هذه الحلقات ((الصافحات)) فهي التي يحاكم فيها أوريست ويبرّأ.

تستمد الثلاثية موضوعها من سلسلة الأساطير الإغريقية الخاصة ببيت أتريوس. تقول الأسطورة أنه عندما مات بيلوبس اختلف والداه اتريوس وثيستيس على خلافته. وأخيرا تمكن اتريوس من طرد أخيه من البلاد ليستأثر بالحكم. وبعد فترة من الزمن استدعى أخاه تحت حجة الرغبة في مصالحته فأقام له وليمة قدم له فيها لحم أبنائه الذين قتلهم سرا. وبعد أن اكتشف ثيستيس سر الجريمة غضب ولعن بيت بيلوبس. مات اتريوس وقسمت المملكة بين ولديه: أغاممنون ومينالاوس اللذين سبق أن تزوجا كلا من كليمنسترا وهيلين. وبعد أن اختطف باريس، إبن ملك طروادة، هيلين وعبر بها البحر باتجاه طروادة تنادى ملوك اليونان لحشد جيوشهم انتقاما لشرفهم الذي هدره باريس. تجمعت الأساطيل اليونانية في ميناء أوليس تحت قيادة أغاممنون.إلا أن إقلاع السفن بقي متعذرا فترة من الزمن

وعندما استخيرت الآلهة جاءت النبوءة تقول إن الآلهة أرتميس غاضبة، وأن غضبها لن يهدأ إلا بالتضحية بافجينا ابنة أغاممنون. بعد ذلك أرسل أغاممنون اوديسيوس إلى اراكوس لإحضار افجينا تحت ستار النية في تزويجها من أخيل. جيء بافجينا، وضحى بها ثم أبحرت السفن باتجاه طروادة. وخلال انشغال أغاممنون في قيادة الجيوش اليونانية في حربها ضد مدينة طروادة التي استمرت عشرة أعوام، كانت كليمنسترا تحوك في أراكوس خيوط مؤامرة مع ايجستوس – وهو أبن ثيستيس كان قد نجا من الوليمة الدموية التي أقامها اتريوس لأبيه – لقد تطلبت المؤامرة قيام كليمنسترا بإبعاد والدها أوريست – الذي كان صبيا – إلى فوكيس. وبعد سقوط طروادة، وعودة أغاممنون سالما إلى اراكوس، استقبلته زوجته واستدرجته لتوقعه في

---

[1] – أو أوريستيس.

شراك المؤامرة فذبحته، وذبحت معه كاسندرا ابنة ملك طروادة، التي جلبها معه أغاممنون محظية. مضت بضع سنوات تلقى اوريست بعدها أمرا من كاشف غيب ابولو في دلفي بأن يعود إلى اراكوس لينتقم من قتلة أبيه. عاد اوريست بمصاحبة رفيقه بيلاد إلى اراكوس سرا، والتقى بأخته الكترا وبعد وقع التعرف بينهما وضعا خطة مشتركة لدخول القصر وقتل أمهما كليمنسترا مع شريكها في الجريمة ايجستوس. بعد ذلك يلجأ إلى معبد ابولو في دلفي فرارا من ملاحقة الأيرينيات – ربات الانتقام – وأخيرا برِّيء اوريست بواسطة المحاكمة التي أقامتها الربة أثينا لهذا الفرض، والتي وضعت أساسا ميثولوجيا لمحكمة الاريوباغوس الأثينية المعروفة.

تترد قصة اوريست عند هوميروس في ((الأوديسيا)) في أمكنة متفرقة، ومع اختلاف في التفاصيل منها مثلا أننا لا نجد ((إشارة إلى وليمة أتريوس أو كاشف الغيب الدلفي، أو الاضطهاد من جانب الأيرينيات، أو التطهير من جانب أبولو، أو المحاكمة بسبب جريمة قتل الأم)).[1]

يتلخص موضوع مأساة ((أغاممنون)) بما يلي: تقترب حرب طروادة من نهاية عامها العاشر واستنادا إلى نبوءات الكهنة فإن مدينة أراكوس تنتظر أخبارا حول سقوط طروادة. الحارس يلازم مكانه على سطح قصر آل اتريوس، وأنظاره شاخصة باتجاه طروادة انتظارا للنيران التي ستشب على قمم الجبال إيذانا بسقوط طروادة بأيدي الإغريق. إنه يتحدث عن تعبه وعن رغبته في الخلاص من هذه المتاعب، كما يلمح إلى ما يجري داخل القصر الملكي من أمور تثير القلق. يفيد نص الأسطورة أن كليمنسترا تقيم – في غياب زوجها – علاقة مع ايجيستوس وتخطط لقتله. إن ظهور النيران على قمم الجبال تقطع على الحارس تأملاته، فهذا يعني أن مدينة الأعداء سقطت، وهكذا يبادر الحارس إلى نقل هذا الخبر السار. إنهم يستذكرون تلك الأيام التي توجه بها أغاممنون إلى طروادة. كل النذر تنبأت آنذاك بنهاية سريعة وموفقة للحرب، إلا أنها تنبأت فضلا عن ذلك بكوارث عظيمة. لقد وقع أعظم هذه الكوارث في ميناء أوليس عندما أبت الآلهة ارتميس أن تطلق ريحا مواتيا لإبحار السفن، وعندما أقدم أغاممنون بنفسه علة تقديم ابنته ضحية على مذبح هذه الإلهة. شيوخ المدينة يبتهلون من أجل وضع حد للكوارث. تقوم كليمنسترا بإخبار الشيوخ بنبأ

[1] – جورج تومسون: ايسخولوسوأثينا، ص 326 – 327.

سقوط طروادة وعن الطريقة التي تلقت بها هذا النبأ، إلا أن هذا النبأ لم يعمل على تبديد القلق الذي يساور نفوس أعضاء الجوقة: ما أكثر الأبطال الذين خروا صرعى بهذه الحرب،اللعنات كانت تصب في كل مكان على أولئك المسؤولين عن اندلاع هذه الحرب، أما الآلهة فكانت تصغي إلى كل ذلك وتنزل عقابها بالمذنبين. في المشهد التالي يظهر المنادي الذي بعثه أغاممنون لينقل إلى أهل المدينة نبأ النصر وعودة القائد إلى الوطن. إلا أن هذه النبأ لم يكن كافياً لإدخال السرور إلى نفوس أعضاء الجوقة الذين سمعوا بكل المصائب التي لحقت بالجيش. الجوقة تعلن (هيلين) المسؤولية عن كل هذه الكوارث. وهنا يظهر أغاممنون نفسه. إنه يصل في عربته الملكية ومعه السبيّة كاساندرا إبنة الملك بريام ملك طروادة تستقبله كليمنسترا بمعسول الكلام، وتأمر الإماء بأن يفرشن الطريق إلى القصر بالسجاد الإرجواني الفاخر، ليدخل أغاممنون قصره دخولاً يليق بالأبطال. في البداية يرفض أغاممنون الانصياع إلى ذلك،خشية أن يثير حسد الآلهة ضده، إلا أنه يتراجع عن موقفه آخر الأمر أمام إصرار كليمنسترا، ويمشي على السجاد.

يستغرق أعضاء الجوقة في أفكار تزداد قتاماً على الرغم من وصول الملك. الشيوخ يعرفون جيداً أن الدم المراق لن يبقى بلا ثأر. تطلب كليمنسترا إلى كاسندرا أن تدخل الدار، وأن الدم تسهم — على اعتبارها أمة — في تقديم القرابين المنزلية.أما كاسندرا فتجلس وهي ذاهلة عن كل ما يدور حولها. إلا انها تتوجه فجأة إلى تمثال أبولو مستفهمة عن المكان الذي قادها إليه. تسيطر عليها رؤىً رهيبة. تتخايل لها أعمال الشر الرهيبة التي جرت في هذا الدار. ثم تنتقل تدريجياً من أحداث الماضي إلى أحداث الحاضر.

إنّ قيام علاقة بين اللبوة التي تسير على رجلين وبين الذئب الجبان، تنبئ بموت الأسد النبيل. كاسندرا تتنبأ بموت أغاممنون، كما تتنبأ في الوقت نفسه بموتها هي نفسها. وعندما تدخل القصر آخر الأمر تستسلم الجوقة لأفكارها الحزينة. في هذا الوقت يُسمع عويل داخل القصر. وما أن تتخذ الجوقة قراراص بدخول القصر، حتى ينفتح القصر من الداخل ويرى المشاهدون القتيلين: أغاممنون وكاسندرا، بينما كانت كليمنسترا تقف ممسكة بالبلطة، وملطخة بدمائها. إنها تعلن، بلا أدنى مواربة، أنها نفذت القضية التي خططت لها منذ زمن بعيد .وفي هذا الوقت يأتي ايجستوس،عشيق كليمنسترا، تحيط به ثلة من الحرس، تعبّرالجوقة عن أملها في أن

يكون أوريست بين الأحياء ليتمكن من الانتقام لأبيه. يامر ايجستوس حرّاسه باسكات صوت المتذمرين، إلا أن كليمنسترا تأمر بوضع حد لإراقة الدماء،وعندها تنتهي المأساة.[1]

أما الحلقة الثانية ((حاملات القرابين)) فتستمد اسمها من جوقة النساء اللائي أوعزت إليهن كليمنسترا بتقديم طقوس التقرب على ضريح آغاممنون.

تبدأ حوادث هذه الحلقة بعد مرور بضعة اعوام على حوادث الحلقة الأولى.كان أوريست، ابن آغاممنون، قد أرسلته أخته الكترا إلى مدينة فوكيس لينشأ في بلاط ملكها وصديق والدها، جنباً إلى جنب مع ولده (بيلاد) الذي أصبح من بعد صديقه الذي رافقه مثل ظله. وما أن بلغ أوريست سن الرشد حتى اعترف بواجبه الملقى على عاتقه والمتمثل في الانتقام لوالده القتيل، إلا ان مجرد التفكيربان الوفاء بهذا الواجب يعني إقدامه على ذبح أمه كان يدخل الرعب في نفسه. ولهذا، ومن أجل إزالة الشكوك من نفسه توجه إلى عراف ابولو. أما الأخير فيهدده بأوخم العواقب وبأقسى أشكال العذاب إن هو تقاعس عن القيام بواجبه.

تبدأ أحداث هذه المأساة عندما يصل أوريست وبيلاد إلى قبر آغاممنون فيتقرب إلى روح والده، ويلتمس العون منها. بعد ذلك مباشرة تصل إلى المكان نفسه أخته الكترا تصحبها جماعة من النساء، وهن مجموعة من السبايا الطرواديات اللائي يؤلفن جوقة المأساة. ومن أغنية الجوقة يفهم المشاهدون أن كليمنسترا رأت في منامها ما أثار في نفسها الرعب، وهي تخشى أن ينالها أذى ما من جانب روح زوجها القتيل. ومن أجل تهدئة روح زوجها الثائرة أرسلت كليمنسترا ابنتها الكترا إلى قبر آغاممنون بصحبة جماعة من النساء، إلا أن الكترا تلتمس روح أبيها أن تعجّل بمجئ أوريست المنتقم. في الوقت نفسه تشاهد الكترا علامات التقرب وتخمن أن أوريست قد وصل. وما أن يتعرف أوريست على شقيقته حتى يكشف لها عن هويته وهكذا يشتركان معاً في وضع خطة للانتقام .بعد ذلك يتوجه أوريست إلى والدته التي لم تتعرف عليه، فيقص عليها خبر مقتله المزعوم. أما كليمنسترا فتأمر مربية أوريست العجوز أن تستدعي إيجستوس لتنقل إليه النبأ السعيد. لقد كانت المربية نفسها مفعمة بالحزن وهي تسمع نبأ موت ربيبها ن إلا أن الجوقة تسرّي عنها وتحثها على الاسراع

---

[1] – آغاممنون: تأليف ايسخولوس، ترجمة د. لويس عوض، ص 134.

باستدعاء إيجستوس. وعندما يأتي إيجستوس الذي أذهله وقع الخبر المفاجئ عن مراعاة مقتضيات الحيطة ن بلا حرس، يبادر أوريست وبيلاد إلى قتله. يسارع أحد العبيد الذي رأى مقتل إيجستوس إلى إخبار الملكة بذلك. تدرك كليمنسترا أبعاد الخديعة فتتوسل إلى أوريست، وقد جثت على ركبتيها ،أن يرأف بها . يتردد أوريست، إلا أنه يعود فيقتل والدته بعد أن ذكرَّه بيلاد بأوامر أبولو. وما أن ينفّذ أوريست عملية القتل الأخيرة حتى تتخايل له الصور المرعبة للايرينيات، ربات الانتقام اللائي كن يتعقبنه. إنه يلوذ بالهرب باحثاً عن ملجأ عند أبولو.

أما الصافحات أو ((آلهات الرحمة)) (يومنيديات Eumenides) وهي الحلقة الثالثة في ثلاثية ((الأوريستية))، فتعد استمراراً لمأساة ((حاملات القرابين)) ز ففيها نجد أوريست، الذي تتبعه الايرينيات،يبحث عن ملجأ في معبد أبولو، وذلك نظراً لأن قتل كليمنسترا تم بناءً على رغبته. كما نجد الايرينيات، اللائي يشكلن الجوقة في هذه المأساة، يتعقبن أثر أوريست.

كاهن أبولو يغادر المعبد مذعوراً بعد أن يشاهد القاتل الملطخ بالدم وفي إثره الايرينيات اللائي يبعث منظرهن الرعب في النفس. بعد ذلك يصدر أبولو أمره إلى أوريست بالذهاب إلى أثينا ليلتمس تبرئة ساحته عند الربة أثينا . يستغل أوريست نوم الايرينيات، اللائي كن يضربن نطاقاً حوله ليهرب من معبد أبولو إلى أثينا بمصاحبة هرمس.يظهر شبح القتيلة كليمنسترا فيوبخ الايرينيات بعد إيقاظهن ويحرضهن على استئناف ملاحقة اوريست، كما يعمد أبولو إلى طردهن من المعبد . ثم ينتقل مكان الحدث إلى معبد الآلهة أثينا في الأكروبول. هنا نشاهد أوريست وقد احتضن تمثال أثينا ملتمسا مساعدتها . الايرينيات يضربن نطاقا حول اوريست، ويبدأن بإنشاد أغنية مرعبة يطالبن بها بإنزال العقوبة بالقاتل. وأخيرا تظهر الإلهة أثينا استجابة لنداء اوريست، وتستدعي خيرة المواطنين وتشكل منهم هيئة محكمة أطلقت عليها أسم: ((الآرياباغوس))، وتفتتح جلسة المحاكمة. تقوم الايرينيات بتوجيه الاتهام وتطالبن بإنزال العقوبة الصارمة بمقترف جريمة قتل الأم، التي لم يسبق لها مثيل. اوريست بوصفه متهما، يعترف بالجريمة، إلا أنه يلقي المسؤولية على عاتق أبولو، نظرا لأنه هو الذي أمر باقترافها . أبولو يؤكد ادعاء اوريست، ويبرهن في الوقت نفسه على عدالة مثل هذه القضية، نظرا لأن الأب الذي أنتقم له اوريست، يتمتع بالنسبة للعائلة بأهمية أكبر مما تتمتع به الأم، زد على ذلك أن مثل هذا الأب كان عظيما .

وبعد أن استمعت أثينا إلى وجهات نظر كل الأطراف، دعت أعضاء المحكمة للإدلاء بأصواتهم، فتعطي صوتتها لصالح تبرئة ساحة اوريست. فيتعهد اوريست بعد أن بريء، باسم مدينة اراكوس ألا يرفع السلاح في المستقبل ضد أثينا.

والمغزى هنا واضح. فايسخولوسيشير هنا بوضوح إلى العلاقات السياسة القائمة زمن كتابة هذه المأساة، وهو يحث اراكوس على مراعاة التزامها الأخلاقي تجاه أثينا. الايرينيات يظهرن غضبهن لتجاهل حقوقهن عند إصدار هذا القرار.

إلا أن أثينا، تهدئ مخاوفهن عندما تعدهن بمواصلة احترام الأعراف المقدسة، كذلك بإقامة معبد على شرفهن تمارس فيه طقوس عبادتهن وسيصبحن من الآن آلهات رحمة (يومينيديات)، ومنه أشتق أسم الحلقة الثالثة من ثلاثية ((الأوريستية)).[1]

يكمن مغزى قصة تبرئة ساحة أوريست الذي قتل أمه، في هذا التصوير الدراماتيكي للصراع بين نظام الانتساب إلى الأم المحكوم بالزوال، وبين نظام الانتساب إلى الأب الذي أخذ يظهر ويقوى، وترجح كفته في العصر البطولي.

وبينما تكون كليمنسترا في نظر أوريست مذنبة مرتين، مرة لأنها قتلت زوجها، ثم لأن هذا الزوج هو والد اوريست، لا ترى الايرينيات أن كليمنسترا مذنبة، لا لشيء إلا لأنها لا تربطها بزوجها آغاممنون أي رابطة دم.

الحقيقة أن الصراع في ((الهات الرحمة))، الحلقة الثالثة والأخيرة في ((الأوريستية))، بين ربات الانتقام واوريست ظاهرياً إنما يعبر عن صراع بين ربات الانتقام ((اللائي يقفن إلى جانب المجتمع القبلي، الذي كانت فيه القرابة المنحدرة عن طريق الأم، رباطاً أوثق من الزواج، وكان يعاقب فيه قتل القريب وبصورة قاطعة بحرمان القاتل من الحماية القانونية، كما يقول جورج تومسون، وبين أبولو الذي ((يعلن أن الطفل ينتسب إلى الأب بشكل أقوى مما ينتسب به إلى الأم)).وعندما تعطي الربة أثينا صوتها لصالح تبرئة أوريست إنما يعني ((إنها تعطي الأولية للذكور على الإناث، وللزوج على الزوجة)).

إن أثينا، بكلماتها التالية، تضفي الشرعية على انهيار النظام الأمومي، وانتصار النظام الأبوي:

---

[1] - د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 139 – 141.

((إن الحكم النهائي مهمة متروكة لي، وعلى ذلك يضاف هذا الصوت لصالح أوريست. مامن أم ولدتني، وفي جميع الأمور، عدا الزواج، فأنا وليدة أبي في الخقيقة، ولهذا السبب لن أعطي أهمية كبيرة، لقتل إمرأة قتلت زوجها المخلص وسيد بيتها)).[1]

يبدو موقف أبولو في الوهلة الأولى، متناقضاً فهو من ناحية يدين كليمنسترا بجريمة قتل الزوج، بينما يدافع عن قتل أوريست لأمه. إنه يستخدم بالفعل مبدأين مختلفين ومتعارضين: مبدأ العقاب من ناحية أولى، ومبدأ التطهير في الثانية. وهذا التناقض في الظاهر إنما يترجم الطبيعة الانتقالية للعصر الذي وقعت فيه هذه الأحداث ففي هذا العصر تكون شمس النظام القديم مائلة إلى المغيب، بينما تكون شمس النظام الجديد – النظام الأبوي – قد بزغت تواً. وعندما تغيب شمس نظام ما تغيب معها جملة الأعراف والقوانين والعادات التي أدت إلى ظهور هذا النظام وسيادته، وبالعكس، فعندما تبزغ شمس نظام جديد تظهر معه جملة قوانين وعادات وأعراف تنسجم مع هذا النظام وتدعمه.

3-الخصائص العامة لأعمال ايسخولوس الأدبية:

طوّر ايسخولوس التراجيديا من حيث المضمون كما طورها من حيث الشكل، ولا تستمد المسرحية قيمتها من أحداث مثيرة، أو من إجادة التمثيل فحسب وإنما من مغزى الأحداث أو من تلك الفلسفة الكامنة وراء حركات الممثلين وغناء المنشدين، وقد تُذكر هذه الفلسفة على ألسنة الكورس تفسيراً لوقائع المأساة فحسب ولكنها تدعو إلى التأمل والتفكير في مشكلة الإنسان وهكذا تمتزج في مسرحياته الفلسفة بالشعر، والمأساة بالموسيقا والغناء تعد ثلاثية مأساة أوريست ((آغاممنون – حاملات القرابين – الصافحات)) ذروة أعماله إذ أنه جعل لهذه المسرحيات الثلاثة موضوعاً واحداً وبطلاً واحداً في مراحل أو حلقات ثلاثة تبلغ من قوة الحبكة كأنها مسرحية واحدة من ثلاثة فصول.

لم تشتمل التراجيديا التي وجدت قبل ايسخولوسإلا على النذر اليسير من العناصر الدراماتيكية، هذا فضلاً عن غلبة الطابع الغنائي فيها. فهذه التراجيديا لم تفلح آنذاك، مثلاً، في تصوير الصراع الدرامي بمعناه الدقيق، وذلك لسبب بسيط هو

---

[1] – جورج تومسون، ((ايسخولوسو أثينا)). ترجمة د. صالح كاظم، منشورات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، ص 368 – 380.

أن جميع الأدوار كانت تؤدى من قبل ممثل واحد . وبعد ان أدخل الممثل الثاني توفرت امكانية ظهور الحدث الدرامي. ويعود الفضل في هذا التحول، أو التطور الهام، إلى ايسخولوس،هذا التطور الذي عُدّ – كما سبق أن أشرنا – انعطافاً جوهرياً في تاريخ الدراما . ومن هنا كان ميل الأقدمين إلى اعتبار ايسخولوس((أباً للتراجيديا)). وإلى مثل هذا الرأي يذهب عدد من الباحثين المحدثين أيضاً .

سبق أن أشرنا إلى رأي أرسطو الذي يقول إن: ((ايسخولوس أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، وقلل عدد أفراد الجوقة، وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل)).

لا شك أن ايسخولوسكان قد اقتبس في أعماله الأدبية الشئ الكثير عن معاصريه وأسلافه.فنحن نعرف بشكل قاطع، مثلاً، أنه كان قد اقتبس من ((فرينيحوس)) موضوع ثلاثية ((بنات داناؤوس)) التي تضم تراجيديا ((الضارعات)). كما ان مسرحية فرينيحوس ((الفينيقيات)) كانت النموذج الذي احتذاه ايسخولوسعند كتابة ((الفرس)). أما ما يتعلق بتأثير سوفوكليس في ايسخولوسفلا يصعب على الباحث الحديث ان يستخلصه بنفسه. فمعروف أن الفضل في إدخال الممثل الثالث في التراجيديا يعود لسوفوكليس، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن زيادة أفراد الجوقة من 12 إلى 15، وله أيضاً يعود الفضل في تطوير الديكور وغير ذلك من التحسينات في عالم المسرح. وقد استفاد ايسخولوسفي أواخر حياته من كل هذه المبتكرات والتغييرات.

كانت التراجيديا قد تطورت عن أغاني الجوقة، ولربما لهذا السبب نلاحظ في مآسي ايسخولوس– والمبتكرة منها بصورة خاصة – أن أغاني الجوقة ما تزال تشغل فيها حيزاً كبيراً وجوهرياً .

وإذا كانت الجوقة تتألف عادة من أعضاء غير مألوفة، وفوق مستوى البشر الاعتياديين – كما هو الحال مع بنات داناؤوس، وبنات الاوقيانوس، والايرينيات– فإنها أي الجوقة، تتألف في آغاممنون والفرس من شيوخ القوم،وهم بشر بكل ما لهذه الكلمة من معنى. إنهم بشر خبروا الحياة واستخلصوا منها العبر والدروس، وهم يحتلون داخل المجتمع مكاناً وسطاً . إنهم يمثلون النقيض النافع والحسن للأبطال الرئيسيين في الحدث المسرحي، والذين انساقوا وراء أهوائهم الشخصية. إن هؤلاء الشيوخ يعبرون عن وجهة نظر الدولة والرأي العام في البلاد .

تمتاز كل تراجيديا من تراجيديات ايسخولوسبشيوع القصص التي يتناقلها الرسل والعيون والأرصاد، والتي تشغل حيزاً مهماً في المسرحية، كما يلاحظ فيها غلبة المونولوج على الحوار.

لقد أشار الشعراء الذين جاؤوا بعد ايسخولوسإلى السذاجة والبدائية النسبية التي تلاحظ أحياناً في التقنية الدرامية لمسرحيات ايسخولوسنفسه. ويجب علينا أن نتذكر ان ايسخولوسكتب مسرحياته في الأغلب عل هيئة مسلسلات أو مجاميع – أي رباعيات– تتألف كل مجموعة منها من ثلاث تراجيديات تلحق بها مسرحية ساتورية.

إن كل حلقة في هذه المجاميع، أشبه بفصل كبير داخل مجموعتها. وبإمكان ثلاثية ايسخولوس ((الأوريستية)) أن تقدم لنا فكرة واضحة ودقيقة عن بناء هذه المجاميع، وعن العلاقات بين مختلف أقسامها وأجزائها. لقد كُرست التراجيديات، في حالات عديدة، لتصوير الأسر الشهيرة: كأسرة آل بيلوس في ((الأورستية))، وآل لابداكوس في ثلاثية: ((لايوس)) و((أوديب)) و((السبعة ضد طيبة)) ونتيجة للأزمة التي أحاقت بالارستقراطية الاغريقية وجدت أساطير عديدة تتحدث عن القضاء والقدر، وتصوير سيطرة القدر على حياة الإنسان، كما تتحدث عن جهاد الإنسان في سبيل تغيير مصيره وفرض إرادته الحرة. لقد جاءت التراجيديا لتلعب دورها مستفيدة مما قدمته لها الأسطورة من امكانيات لتصوير هذا المصير المحتوم تصويراً فنياً ومنطقياً.

من الناحية الأخرى نجد ضعف الحدث في هذه التراجيديات، إذا ما أخذت كل حلقة من حلقات هذه المسلسلات على حدة. في حين يبدو الحدث نفسه وقد تطور على نطاق واسع إذا ما أُخذت كل مسلسلة أو مجموعة بكامل حلقاتها الثلاث بوصفها عملاً واحداً متكاملاً.

من هذا يتضح أنه لفهم أية تراجيديا من هذه التراجيديات فهماً دقيقاً، لابد من معرفة جميع حلقات الثلاثية، التي تشتمل عليها. وهذا هو مصدر الصعوبة التي تعترضنا عندما نقرر دراسة مأساة ما لا تشكل إلا جزءاً واحداً من سلسلة كاملة فقدت حلقاتها. وإلى هذه الحقيقة نستطيع أن نعزو التناقض الواضح في النتائج التي يتوصل إليها عدد من الباحثين المعاصرين المهتمين بشؤون التراث الأدبي الإغريقي.

فضلاً عن ذلك إننا نلاحظ عند ايسخولوس نفسه عدداً من الثلاثيات التي كانت تفتقر أجزاؤها المختلفة إلى هذه الرابطة الداخلية فيما بينها. من هذا النوع

الثلاثية التي تشتمل على تراجيديا ((الفرس)). لقد باءت بالفشل كل المحاولات التي بذلها الباحثون لإيجاد مثل هذه الرابطة. ومنذ أيام سفوكليس أصبح أمراً اعتيادياً كتابة ثلاثيات تضم تراجيديات تشكل كل منها وحدة فنية قائمة بذاتها ومستقلة عن بقية الحلقات.[1]

1- الشخصيات الأدبية في تراجيديات ايسخولوس:

لقد رافق تطور التقنية الدرامية ازدياد ملحوظ في رشاقة وانسجام صور الشخصيات المسرحية. وكان من شأن التغيرات الإجتماعية والتاريخية التي شهدتها أثينا أيام ايسخولوسأن ازداد الاهتمام بدور الإنسان الفرد، كما برز بصورة خاصة دور الشخصيات الفذة والقوية. ولم يبق تأكيد الميول والنوازع الفردية في الحياة الاجتماعية بمعزل عن عالم الدراما التي تحتم أن يحتل فيها دور البطل التراجيدي المكان الأول.

إن ازدياد عدد الممثلين قد وفر الامكانات لتقديم صورة أكثر عمقاً للعالم الداخلي للبطل. بإمكاننا أن نلاحظ، بهذا الصدد، في أعمال ايسخولوسمرحلة انتقالية من الأنماط الأدبية البسيطة البدائية والعامة إلى صور الشخصيات الذاتية الأكثر تعقيداً. إننا نجد مثلاً، كلاً من داناؤوس، وبيلاسجوس، في مسرحية (الضارعات)، كذلك الملكة أتوسا والملك اكسركسيس في مسرحية (الفرس)، نجدهم أقرب إلى الأنماط المجردة للملوك: إن كلاً من بيلاسجوس وداريوس نموذج مثالي للملك أما اكسركسيس فهو طاغية مجنون. أما تراجيديات ايسخولوس الأخرى: (بروميثيوس) و(السبعة ضد طيبة) و(الأوريستية) فإنها تمثل مرحلة جديدة تماماً في تطور الفن الدرامي عند اسخيلوس. إن أهم خاصية في هذه التراجيديات هو أن انتباه الكاتب يتركز أولاً وبصورة استثنائية على الشخصيات الرئيسية فيها، بينما الشخصيات الأخرى فيها تؤدي أدواراً مساعدة وثانوية فقط، وإن الهدف من وجودها في المسرحية يتمثل في تحديد وإظهار الأدوار الأولى بشكل أوضح وأدق. إن شخصية مثل إلكترا في (حاملات القرابين)، التي تؤدي كل ما يتعلق بها في القسم الأول من التراجيديا، تختفي في القسم الثاني وذلك على الرغم من أن ظهورها لو تم لكان أمراً طبيعياً. والشيء نفسه يمكن أن يقال عند بيلاد، الصديق الحميم لاوريست، فقد قلل الشاعر من أهميته إلى حد كبير.

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات، مرجع سابق، ص 149 – 151.

إن أهم ما يميز أبطال ايسخولوسهو بساطتهم فضلا عن تكاملهم وتجانسهم مع أنفسهم، وعدم معرفتهم بأي نوع من أنواع التردد أو التناقض، الأمر الذي يضفي عليهم مسحة من البهاء والسمو. إننا نتعرف على بطل ايسخولوسبعد أن يكون قد اتخذ قراره المصيري، كما أنه يبقى إلى النهاية أمينا على قراره، وليست هناك قوة خارجية بإمكانها أن تثنيه عن قراره الذي اتخذه مقدما حتى وإن كان مثل هذا القرار يكلفه حياته نفسها. وفي مثل هذه الحالة فالبطل يفتقر إلى أي شكل من أشكال التطور والنمو.

إن صورة بروميثيوس تحقق قدرا أكبر من القوة والعظمة. إنه لم يعد ذلك المحتال والمخادع الماهر الذي نتعرف عليه في قصائد الشعراء الذين سبقوا أسخيلوس.

لقد تحول عند ايسخولوس ليصبح حامل قوة حضارية عظيمة. إنه واحد من الجبابرة، خالق البشر، الذي نفخ الروح في أجسادهم التي كونها من تراب، فسرق لهم، بعد ذلك، النار السماوية لينقذهم من ظلام الجهل وذلك على الرغم من علمه بأن عمله هذا سيجر عليه الويلات والمصائب، إنه هو الذي علمهم أصول الحياة الاجتماعية وكل ما يحتاجونه فيها من علوم ومعارف فضلا عن ذلك فإنه لم يلن حتى أمام أكثر أنواع التعذيب قسوة وذلك تمسكا بأهدافه السامية. إنه يختار طريقه بوعي كامل بكل النتائج والمسؤوليات التي يمكن أن تترتب عليه.

يرى الباحث الحديث في حب الشاعر وعطفه العميق الذي صاحب تصويره للبطل دليلا على العلاقة الداخلية التي تربط بين الشاعر وبطله.ومما يضفي على بروميثيوس طابعا مأساويا عميقا إدراكه لحقيقة أنه يجب عليه أن يذعن لقوة حتمية عليا، وذلك على الرغم من كل ما يتمتع به من قوة وأصرار ومهارة فائقة.[1]

5 – تقنية ايسخولوس وأسلوبه:

كان ايسخولوس– كبقية شعراء التراجيديا الإغريق – رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقي بنفس الدرجة التي كان عليها في مجال التأليف. فلكي

[1] – المرجع السابق، ص 152 – 153.

يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة أخترع ملابس خاصة لممثلي التراجيديا تعطيهم وقاراً يفوق الحالة الآدمية وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء باستخدام نعال خشبية مرتفعة أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يثير الخوف والحزن. وبلغ من نجاح هذه الإضافات التي أدخلها ايسخولوسأنها ظلّت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قرون. ومن الطبيعي أن يوسع ايسخولوسمنصة التمثيل لتسعة ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهما الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الروماني فيتروفيوس إلى ايسخولوس اختراع خليفة المشاهد المرسومة (Skenographia) هذا الاختراع الذي ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس.

وعلى أية حال يبدو أن ايسخولوسكان أول من أهتم بتأثير المشهد على الجمهور فزين منصة التمثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار المشاهد. وإلى ايسخولوسيعزى أيضا اختراع بعض الآليات المسرحية مثل ((العجلة الدوارة ekkyklema)) التي تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل (interior) ولا سيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من اختراع سوفوكليس وبعضها الآخر ينتمي إلى فترة لاحقة بيد أنه من المؤكد أن ايسخولوسابتدع ((منصة الآلهة)) حيث استخدمها في مسرحية ((النشور؟)) ليظهر زيوس في السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس وفي نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بوساطة الآلة الرافعة المسماة ((الماكينة)) (mechane) والتي استخدمت أيضاً في ((بروميثيوس)) لكي يسبح بها أوقيانوس في الهواء.

وفي مسرحية ((حاملات القرابين)) عرض ايسخولوس جثتي ايجستوس وكليمنسترا بواسطة العجلة الدوارة.[1]

وكان ايسخولوس– المسؤول أيضاً عن تدريب الجوقة – بارعاً في ابتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة. وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالباً ما تهدف – بأسلوب نظمها – إلى إحداث تأثير تتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل.ونضرب مثلاً على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في ((السبعة

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 217 – 218.

ضدطيبة))، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفزع.

وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن ايسخولوس. وبالمثل في ((الأوريستيا)) لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ربات الانتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لاوريست ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن يعبرن بها ذلك.وقد قدمت تلك المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها ايسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.[1]

حقاً إنه لمن النادر أن نجد عرضاً يجمع بين فنون الشعر والموسيقا والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التي نجدها في مسرح ايسخولوس.

ثانياً – سوفوكليس

1- حياته:

تفيد الروايات أن سوفوكليس وُلد حوالي عام **497 – 496** ق.م في مدينة كولون، التي مجّدها الشاعر في عمله الأدبي الشهير ((أوديب في كولون))، في عائلة ميسورة الحال. ويعزو بعض الباحثين تجديد سوفوكليس في موسيقا شعر مآسيه إلى الثقافة الموسيقية الجيدة التي تلقاها في طفولته.

لقد تعلم فن المأساة على يدي أستاذه ايسخولوسالذي كانت تربطه به دائماً علاقات طيبة. ويذهب بعضهم إلى أن ضعف الصوت الذي كان يشكو منه سوفوكليس هو الذي حال دون ظهوره على خشبة المسرح.

وكما سبق أن أشرنا، إن سوفوكليس هو الذي زاد عدد الجوقة من **12- 15** شخصاً كما أدخل الممثل الثالث.

كان سوفوكليس شديد الاهتمام بالسياسة، كما أسهم بفعالية في حياة البلاد السياسية. والمعروف عنه أنه لم يغادر بلاده، بعكس زميليه ومعاصريه ايسخولوس ويوربيدس، وذلك على الرغم من الدعوات التي تلقاها من حكام مقدونيا وصقلية.

---

[1] – المرجع السابق، ص 219.

تفيد الروايات أن سوفوكليس تزوج مرتين، كما يروى أنه كان قد خص زوجته الثانية بعاطفة حب رقيقة، كما يظن أن أعماله عكست هذه العاطفة بشكل من الأشكال. وهنا ما يشير إلى أن سوفوكليس واصل كتابة المآسي حتى آخر سني حياته الطويلة. توفي سوفوكليس عام 406 ق.م، وقد كُرم بعد وفاته تكريم الأبطال. كما اتخذقرار بتكريس يتكريس احتفال سنوي تُقدم خلاله الأضاحي تكريماً له. وبعد مرور أربعين عاماً على وفاته أُقيم له تمثال من البرونز.

2 – أعماله الأدبية:

تؤكد الروايات أن سوفوكليس الشاب انتزع الجائزة في المسابقات الدرامية من أستاذه ايسخولوسفي وقت مبكر جداً، مما أثار غضب ايسخولوسوحمله على مغادرة بلاد اليونان إلى صقلية. وفي لوح قديم، يضم أسماء الفائزين في المسابقات الدرامية التي كانت تُقام خلال الأعياد الديونيسية، يرد اسم سوفوكليس مع الإشارة إلى أنه فاز بالجائزة الأولى ثماني عشرة مرة. فضلاً عن ذلك، فقد أكدت الروايات القديمة للمؤرخين أن تسلسل سوفوكليس في المسابقات لن يكن أقل من الثاني في المرتبة.يؤكد الباحثون المحدثون أن سوفوكليس كتب 86 مسرحية مأساوية و18 أخرى ساتورية من ضمنها 40 مسرحية تصور حوادث أختارت موضوعاتها من حرب طروادة و6 مسرحيات أستعارت موضوعاتها من الأساطير حول مدينة طيبة.

اشتهر سوفوكليس في الأدب العالمي بوصفه مؤلف مأساة ((أوديب الملك)).

لقد أثارت الأسطورة المتعلقة بأوديب اهتمام الأدباء منذ أقدم العصور، وما تزال تثير اهتمامهم حتى الآن. وتوجد أول إشارة إليها عند هوميروس في الأوديسيا. لم يستطع الباحثون تحديد زمن عرض مأساة سوفوكليس ((أوديب الملك)) ولقد أشاد بها أرسطو كثيراً، وكان يكثر من الاستشهاد بها لدى حديثه عن أكثر من مسألة واحدة تتعلق بالمأساة، كالتعرف والتحول من النقيض إلى النقيض، وما إلى ذلك.

أ– أوديب الملك[1]:

إنّ دقة بناء مأساة ((أوديب الملك)) وروعتها تتيح المجال رحباً لتطور الحدث المسرحي فيها تطوراً منطقياً، كذلك للكشف عن خصائص البطل الذي تتغير حالته،

---

[1] – راجع: أوديب، تأليف سينيكا، أعدها للمسرح الأنكليزي تدهيوز، ترجمة يوسف الشاروني، راجعها محمد الحديدي. الكويت، وزارة الأعلام 1976، سلسلة من المسرح العالمي رقم 82. (وسنقدم دراسة شاملة عن هذه المسرحية في آخر الكتاب).

ويتغير مزاجه بصورة أساسية، وذلك تحت تأثير تطور الحوادث، فينتهي الأمر به أخيراً إلى حالة ومزاج مناقضين تماماً لما كان عليه أوديب في بداية المأساة.

وتضم مأساة ((أوديب الملك)) نماذج من الحوار فريدة في نوعها : كالحوار بين أوديب وكريون في أمكنة مختلفة من المأساة، وبين أوديب وتريسياس. ففي هذه الأمكنة نجد المتحاورين يختاران كلماتهما بدقة ويستعملانها في المكان المناسب، استعمالاً يتسم بدرجة كبيرة من الدقة والإجادة.

إننا لا نجد في هذه الحوادث ما يمكن اعتباره زائداً عن الحاجة، كما أن أفكار الشخصيات المتحاورة وأحاسيسها وانفعالاتها تتطور باستمرار، وإن كل حلقة منها تتطور منطقياً عن سابقاتها، كما أنها تمهد لأخرى تليها وتلحق بها .

لقد اتسم لقاء أوديب مع تريسياس العراف بروعة فنية خاصة. إن انفعالية وثورة أوديب الذي أخذ يفقد اتزانه، كانت تتبدد سدى أمام هدوء وتماسك الشيخ تريسياس. لقد أخضع هنا استعمال الكلمة لمهمة تقديم صورة دقيقة عن كل من الشخصيتين المتناقضتين المساهمتين في الحوار. ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن استعمال الكلمات خلال اللقاء الذي تم بين أوديب وخادمه القديم، هذا الخادم الذي كانت كل كلمة من كلماته تعصف بآخر ما تبقى من آمال يتوسل بها الملك للتخلص من مخاوفه. وتنتهي المأساة كما هو معروف، بأن يفقأ أوديب عينيه بنفسه، ثم ينفي نفسه، أو ينفيه أولاده من طيبة إلى كريون، مسقط رأس الشاعر نفسه والقريبة من أثينا .

وما يزال الباحثون يختلفون حول ما إذا كان سوفوكليس أول من أخذ بمبدأ كتابة ثلاثيات ذات مواضيع متفرقة. لذلك فإن مصير أبناء أوديب تصوره لنا مأساة "أنتيجونا" .

ب- أنتيجونا[1]:

تتلخص مأساة "أنتيجونا" في أن عرش طيبة يؤول إلى كريون بعد أن يشغر على أثر مقتل كل من ولدي أوديب: أتيوكليس وبولينيكيس. فما أن يعتلي كريون العرش حتى يصدر أمراً بحرمان جثة بولينيكس من حق الدفن حسب الأعراف السائدة، وبتركها في العراء، وبأن تقتصر مراسيم التكريم على جثة أتيوكليس بوصفه

[1] راجع: "أوديب الملك" سوفوكليس، ترجمة وتقديم: أنس سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ. وترد مأساة الملك أوديب الملك في هذا الكتاب باسم "الملك أوديبوس" .

بطلاً ضحى من أجل الوطن. إلا أن أنتيجونا، بوصفها أخت القتيل تتحدى أمر كريون، وتقوم بمفردها بإجراء مراسيم الدفن، الأمر الذي دفع كريون إلى الحكم عليها بالموت. ثم يهرب هيمون، بعد ابن كريون وخطيب انتيجونا بعد أن يفشل في إقناع أبيه بالعفو عن أنتيجونا. بعد ذلك يظهر العراف الأعمى ترسياس ليعلن أمام كريون غضب الآلهة عليه بسبب أعماله القاسية.

يغير كريون من موقفه ويتراجع عن قراره ولكن بعد فوات الأوان، ذلك أن أنتيجونا أنهت حياتها منتحرة قبل أن يصل كريون إلى الكهف حيث احتجزت، وينتحر أمامه ولده هيمون، مما أدى إلى انتحار والدته يوريديس، بعد أن علمت بانتحار ولدها. وهكذا يبقى كريون وحيداً بعد تحطمه روحياً وأخلاقياً.

لقد اهتم سوفوكليس وهو يعالج مأساة أنتيجونا، قبل كل شيء بالعلاقة التي تربط الإنسان الفرد بالمدينة والدولة التي تتناقض قوانينها تناقضاً حاداً مع العواطف العائلية. فبينما نجد كريون ينصّب نفسه حارساً للقوانين القائمة وقيّماً عليها، لا ترى أنتيجونا قوانين أسمى من قوانين الآلهة التي لم تُكتب.وهكذا فإن الحدث المأساوي يتطور هنا لأن فتاة تنذر نفسها للدفاع عن قيم وقوانين عائلية لم تفقد قيمتها بعد.

لم يتفق الباحثون حول ما إذا كانت أنتيجونا قد استحقت نهايتها المأساوية عن ذنب اقترفته أم لا. غير أن المعروف أن سوفوكليس لم ير في تصرفاتها ما يشين. هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فقد تمكن الباحثون من أن يستنتجوا، قياساً على أمثلة تاريخية عديدة أن كريون خالف العرف السائد.

كان العرف السائد يقضي بحرمان الخائن من الدفن في أرض الوطن، وليس من حق الدفن بصورة عامة.

يعتقد جوته-الأديب الألماني الشهير- بمشروعية موقف أنتيجونا،كما يعتقد أيضاً بأن الغرض من وجود كريون في المسرحية إبراز هذه المشروعية من ناحية، وإظهار مدى الضلال الذي انساق وراءه كريون نفسه من الناحية الأخرى.

يعد النقاد الحديثون مأساة "أنتيجونا أقرب أعمال سوفوكليس من طبيعة العصر الحديث. فإن أبطال سوفوكليس في هذه المأساة يتلقون مصائرهم بسبب أفعالهم ونتيجة لها، لا بتدخل من قوى خارقة. فبسبب من عناد كريون تموت أنتيجونا حبيبة ابنه هيمون، ولعجز الأخير عن إنقاذها نراه يفضل الموت معها، وهذا الموت

الأخير يدفع يوريديس زوجة كريون ووالدة هيمون، إلى الانتحار. وحادثتا الموت الأخيرتان تأتيان عقاباً لكريون بسبب أفعاله التي أقترفها بمحض إرادته. وهذا هو ما يميز كريون من أجاكس وأوديب وغيرهما من أبطال سوفوكليس. ومع أن مأساة أوديب أنجح مآسي سوفوكليس إخراجاً على خشبة المسرح، إلا أنها تتميز عن مسرحيات العصر الحديث، وعن مسرحيات شكسبير بصورة خاصة، بكون مصير أوديب لم يترتب بصورة استثنائية على خواص أوديب الأخلاقية والروحية، كما أن هذا المصير لم يأت بمعزل عن عبث الآلهة والقدر. وقد اعتبر هيجل –الفيلسوف الألماني المعروف– مأساة انتيجونا أروع وأكمل نموذج مسرحي يقدم لنا تصادماً مأساوياً بين قيم الدولة والقيم العائلية.

ج- إلكترا[1]:

يرجح الباحثون أن سوفوكليس كتب مأساة "إلكترا" بين عامي 419 و415 ق.م وهي تصور الموضوع نفسه الذي عالجه ايسخولوسفي "حاملات القرابين"، الحلقة الثانية في ثلاثية "الأوريستية.

لقد حافظ سوفوكليس في مأساته هذه على مسألتين وردتا في مأساة أسخيلوس، هما الحلم وخصلتا الشعر اللتان عثرت عليهما إلكترا عند قبر أبيها. إلا أنه اختلف عن سلفه في معالجته لهما بأن لخصهما رغم أهميتهما بالنسبة للحدث الدرامي، في مشهد قصير تم بين الأختين إلكترا وخروسيتيموس.

هناك مسألة أخرى هي أن إلكترا في مأساة ايسخولوسمجرد شخصية ثانوية، إلا أنها كانت ضرورية لتطور الحدث.فهي تطالعنا عند ايسخولوسبصفتها بنتاً متماسكة، مهانة، ولهذا نراها فضلت العزلة والابتعاد عن أمها، وهي تعيش على حبها لأخيها الذي كان بعيداً عنها، وانتظارها لعون الآلهة. لقد حرضتها أغاني الجوقة على التضرع إلى الآلهة لإرسال من ينتقم من قاتل أبيها. استجيبت دعوتها بعودة أخيها الذي أفرحه ظهوره أمامها، فساعدته بكل ما أوتيت من إمكانية على تنفيذ مهمته التي جاء من أجلها. أما عند سوفوكليس فإن الصورة التي تقدمها المأساة عن إلكترا من نوع آخر، فهي مرتبطة بالحدث بصورة أوثق، كما أنها أمام المشاهدين كل الوقت تقريباً، إنها لا تختفي عن الأنظار إلا لوقت قصير تنشد الجوقة خلاله إحدى أغانيها.

---

[1]– راجع"إلكترا" من مسرحيات سوفوكليس: أجاكس وإلكترا، ترجمة وتقديم: أمين سلامة، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر.

لقد كانت إلكترا بالنسبة للمؤلف أشبه بمرآة ساعدته على عكس كل مجرى الحدث. ومن أجل توضيح وتحديد طبيعة وخصائص إلكترا، هذه الطبيعة والخصائص التي جعلتها تعيش الأحداث بشكل مختلف تماماً عما يمكن أن تعيشه أية بنت أخرى لو وجدت نفسها في مكان إلكترا، نقول لتحقيق هذا الغرض وضع سوفوكليس مقابلها صورة أختها خروستيموس التي اتخذت من تلك الأحداث نفسها موقفاً مغايراً تماماً لموقف إلكترا. ولقد لجأ سوفوكليس إلى الوسيلة الفنية ذاتها في مأساة "أنتيجونا"، هذه الوسيلة القائمة على التفاعل بين الشخصيات. إن خروستيموس لم تكن عاجزة عن إدراك كل أبعاد الشر الذي يعج به العالم الذي يحيط بها، إلا أنها من الضعف بحيث تعجز عن أن تقف منه موقفاً إيجابياً "مأساوياً". وهذا هو ما يشكل الهوة التي تفصل بين الأختين. خروستيموس تعي نقطة ضعفها، وبفضل هذه الحقيقة حيل بين المشاهدين وبين حقدهم وغضبهم عليها، مقدراً فيها إخلاصها وصدقها في تحديد نقطة ضعفها. وبذلك أضفى عليها سوفوكليس صدقاً حياتياً.

إن صورة إلكترا هي الأخرى صادقة وحياتية، ففيها غاص سوفوكليس إلى أعماق النفس البشرية.

د- "نساء تراخيس" [1]:

يتلخص موضوع "نساء تراخيس" في أن هرقل أنهى بنجاح آخر مآثره وهو يدمر مدينة أويخاليا. ثم يعود إلى زوجته ديانيرا، التي تقيم في ديار الغربة، عند ملك "تراخيس"، وفجأة تعلم ديانيرا أن بين الأسيرات اللائي بعث بهن إليها هرقل، توجد أيولي ابنة ملك تراخيس وعشيقة هرقل. تذكرت ديانيرا وهي تفكر في وسيلة تساعدها على إعادة حب زوجها لها، تذكرت عقار الحب الذي أوصاها به القنطور نيسوس، فقررت استخدامه أملاً منها في استعادة حب زوجها الذي فقدته. إلا شأن نيسوس كان قد خدعها، وهكذا تبعث ديانيرا إلى زوجها هرقل هدية هي عبارة عن ثوب مغموس بدم نيسوس المسموم. السم يصرع هرقل، ولما كانت الآلام فوق طاقة احتماله، قرر أن يرمي بنفسه في نار أشعلها لهذا الغرض، أما ديانيرا فتنتحر بعد أن

---

[1]- راجع" (سيدات تراخيس)، مسرحيات سوفوكليس: سيدات تراخيس وفيلوكتيتس. ترجمة أمين سلامة، من الشرق والغرب، الدار القومية للطباعة والنشر 1966.

تدرك غلطتها، بينما يأمر هرقل، وهو في النزع الأخير، ابنه هولوس بأن يتخذ لنفسه من أيولي زوجة.

يتمثل المحور الأساس لمأساة "نساء تراخيس" لسوفوكليس في قتل الزوج على يد زوجته. وهذا هو عين المحور الفني لمضمون "آغا ممنون" لأسخيلوس. ففي كلا العملين المأساويين يتخذ من غيرة الأزواج من السبايا مبرراً لاقتراف الجريمة وإن اختلفت التفصيلات في كل من المسرحيتين، تبعاً لاختلاف طباع شخصيات الأزواج والزوجات فيهما.[1]

هـ- فيلوكتيت[2]:

لقد أتاح مضمون مأساة "فيلوكتيت"، التي كتبها سوفوكليس عام 409 ق.م للشاعر فرصة أظهر مهارته الكبرى في التصوير ودقته في التحليل النفسي. لقد تبين للإغريق أنهم من أجل الاستيلاء على طراودة يتعين عليهم الحصول على أسلحة هرقل التي آلت إلى فيلوكتيت الذي تركه الآخيون يوماً ما وحيداً في جزيرة ليمنوس وهو يعاني من آلام عظيمة بسبب جرح يصعب شفاؤه. يكلف كل من أوديسيوس ونيوبتوليموس، ابن أخيل للاضطلاع بمهمة الحصول على هذه الأسلحة. أما أوديسيوس فيفضل تحقيق غرضه عن طريق الحيلة والغش، فيتمكن من استمالة رفيقه الشاب وحمله على الموافقة على خططه، رغم ما عُرف عنه من نبل واستقامة. وهكذا يتراجع نيوبتوليموس أمام أوديسيوس على كره منه، إلا أن ضميره الأخلاقي يمتعض لهذا الدور الشائن الذي أنيط به كرها، والذي يتضح أخيراً أنه عاجز عن الاضطلاع به إلى النهاية.

إن اهتمام المسرحية الرئيس يتمثل في وقوع الشاب نهباً بين قوتين: بين مغريات المصلحة الشخصية من ناحية، والبواعث والمثل من الناحية الأخرى. والبطل الحقيقي في مسرحية "فيلوكتيت" هو نيوبتوليموس، هذا الشاب المخلص والنبيل. فبعد صراع ومعاناة يحرر نفسه من الوعد الذي قطعه على نفسه لأوديسيوس، فيعيد إلى فيلوكتيت الأعزل أسلحته، وذلك على الرغم من حجج الداهية أوديسيوس وتهديداته. ومن وجهة نظر نيوبتوليموس تكون الهزيمة الشريفة خيراً من نصر على خديعة.

---

[1]-د.جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات، مرجع سابق، ص 169-170.

[2]- راجع: فيلو كتيتس، المرجع السابق.

لقد كان سوفوكليس يتعاطف مع نيوبتوليموس وفيلوكتيتت، أما عدوهما أوديسوس، الذي لم ير هناك وسائل غير شريفة، إذا كانت تساعد على تحقيق الأهداف والمصالح، فقد صوره سوفوكليس من زاوية سلبية تماماً. لقد فشل مخطط أوديسوس، الذي رسم ونفذ بدهاء، والذي انهار قبيل النهاية، وهكذا لم يحصد أوديسوس إلا الخزي والعار.

و-أجاكس[1]:

تصور مأساة "أجاكس" نتائج صراع خاسر خاضه أجاكس ضد أوديسوس، من أجل الحصول على الأسلحة التي خلفها أخيل، والتي كانت من صنع الإله هيبايستوس. وعندما فشل أجاكس في كسب ادعائه بأحقيته في هذه التركة الثمينة، اختل عقله، وفي ثورة من ثورات الغضب يعمل سيفه في قطيع خرفان وثيران الآخيين. وعندما يعود وعيه إليه يشعر بالندم والخزي، والحقد العاجز والخوف من أنه سيكون أضحوكة أمام الجميع. ويزداد تمكن هذه المشاعر من نفسه وروحه، مما أدى به في النهاية إلى الانتحار.

وبينما كان من رأي أغاممون ومينا لاوس، ابني أتريوس، أن تُحرم جثة أجاكس من شرف الدفن، انبرى تيوكير، أخو أجاكس، للدفاع عن القانون الإلهي الذي انتهكته أوامر القادة المستبدين. وبعد جدل طويل وبفضل مساندة أوديسيوس، استطاع تيوكير أن ينتصر على خصومه وأن يوارى جثمان أخيه التراب وفق مراسيم التكريم التي تليق به.

تذكرنا مأساة "أجاكس" بـ"أوديب الملك"، من حيث جوها القدري المتمثل بتدخل الآلهة بمصائر البشر. فمسرحية "أجاكس" تبدأ بحديث الإلهة أثينا، هذا الحديث يتحول إلى حوار طويل تتبادله مع أوديسيو، يقاطع من وقت لآخر بحوار أثينا مع أجاكس نفسه. في هذا الحوار تتآمر أثينا مع أوديسوس ضد أجاكس الذي تلقي على بصره غشاوة، فتصور له قطيع الماشية على أنه معسكر للجنود الإغريق. فضلاً عن ذلك فهناك شخصية تيكميسا المأساوية بحق. فقد سبق لأجاكس أن حطم مدينتها وقتل أمها وأباها واتخذها سبية له. إلا أنه أحبها مما عوضها عن فقد الوطن والأهل والثروة، فكان أجاكس بالنسبة لها الملجأ الوحيد في العالم. ولهذا أقلقها اختلال عقل

---

[1] -راجع "أجاكس" من مسرحيات سوفوكليس: أجاكس وإلكترا ترجمة وتقديم: أمين سلامة الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر.

أجاكس بصورة خاصة، لأنها كانت تعرف بالضبط ما الذي ينتظرها وينتظر ولدها من بعده.

3- الفن الدرامي عند سوفوكليس

يلاحظ الباحثون أن جميع المآسي التي وصلتنا عن سوفوكليس تكشف عن قدرته الفذة على أن يختار من بين أكثر الأساطير تعقيدا وذلك الجزء البسيط منها الذي يمكنه من عرض مختلف الطبائع، ومن تسليط الأضواء الفلسفية على أكثر جوانب الحياة الإنسانية تعقيداً.

فمسرحية "أوديب الملك" التي شغلت الدنيا منذ أيام سوفوكليس وإلى اليوم، هي مأساة إنسان يُقدم على قتل أبيه دون أن يعلم أنه أبوه ثم يتزوج أمه وينجب منها أربع، لتعلن عرافة معبد دلفي أن اللعنة في صورة وباء قد حاقت بالمدينة بسبب وجود قاتل الملك السابق فيها. وعندما تُطرح مسألة الكشف عن القاتل تمهيداً لمحاسبته يتحمس لهذه القضية دون أن يدري أنه يبحث عن نفسه، وأنه يقودها إلى هلاكها، وخزيها — إن انفعالات أوديب وإيوكاستا-زوجه وأمه في آن واحد- وقلق وحماسة وانفعالات الشخصيات الأخرى بعد ذلك هو ما يشكل مضمون هذه المأساة الخالدة ما خلدت الحياة البشرية على وجه الأرض — إن الحدث الدرامي عند سوفوكليس يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمتي قتل الأب والزواج من الأم، أي أن أوديب وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصراراً لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما اكتشف أوديب شيئاً صغيرا من الحقيقة ابتهج غاية الابتهاج وأغراه ذلك بالمضي قدماً في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف — بعد فوات الأوان- كم كان غبياً.[1] وتنتهي المأساة بأن يفقأ أوديب عينيه بنفسه...ألخ.

أما موضوع مأساة "إلكترا" فلا يتعدى انتظار فتاة عودة أخيها من المنفى ليساعدها على الانتقام لأبيها من أمها الشريرة وعشيقها. إلا أن سوفوكليس استطاع — بفضل مهارته المعروفة — أن يجعل من هذه القضية موضوعاً مثيراً ومشوقاً كما أنه استطاع أن يحافظ على خيط دقيق جداً يفصل بين هلع إلكترا وهي تتلقى النبأ

---

[1]-د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي،ص284.

المزعوم حول موت أخيها، ثم فرحتها الغامرة وهي تعلم بعدم صدق هذا الخبر، فضلاً عن قوة المشاعر التي يزدحم بها صدرها والتي تحرضها على الانتقام من قتلة أبيها.

أما مسرحية "أوديب في كولون" فهي لا تتعدى تصوير حياة ملك طاعن في السن، نُفي من مدينته، وهو يدعو بالخير والبركة للمواطنين الذين أمنوا له ملجأ يضع حداً لرحلته الطويلة. ومع ذلك فهي عمل شعري رائع يجسد نعمة اكتشاف الإنسان لسر الحياة، وتحرره من كل أشكال المخاوف التي كانت تعمر صدره وهو يواجه تحدياتها. ومن هنا مصدر البركة التي كان يضفيها أوديب على كل أرض حل بها، ومن هنا تتنافس المدن في استضافته:

يرتكز موضوع "أنتيجونا" على إقدام فتاة عزلاء على دفن أخيها الذي تسبب باندلاع حرب أهلية، متحدية بذلك أمر حاكم المدينة، فحكم عليها بالموت لهذا السبب، فتموت ويقودها موتها إلى انتحار خطيبها وهو ابن الحاكم نفسه، فتنتحر والدة الخطيب. إنها ملحمة اصطراع الإرادات البشرية الصرف بعيداً عن أي تدخل من قبل الآلهة كما عودنا سوفوكليس في أعماله الأخرى مثل "أوديب الملك" و"أجاكس" وحتى في "فيلوكتيت". [1]

إن مأساة أنتيجونا تنفرد حتى بين مآسي سوفوكليس بغنى مضامين شخصياتها الأخلاقية وتنوع طباعها. لقد أولى الشاعر عنايته الفائقة لإبراز معالم شخصياته المتميزة عن بعضها: أنتيجونا في مقابل اسمينا، وهيمون الذي يقف بطبعه الملتهب في الطرف المقابل لأبيه، بما عرف به من طبع بارد وهادئ. ومع أننا لانرى يوريديسي زوجة كريون ووالدة هيمون إلا أن صورتها ماثلة في أذهاننا، بفضل فعلها اللاإرادي الذي عبّرت بواسطته عن مزاجها وموقفها من العالم، وإن كان هذا الفعل يتم بعيداً عن أنظار المشاهدين يتفق الباحثون على أن أحداث مأساة "أنتيجونا" كان يمكنها أن تستقيم حتى من دون شخصية اسمينا ذات القلب الطيب.

وتصور مأساة "نساء تراخيس" صراع العواطف البشرية المدمرة، ففيها يموت هرقل، هذا البطل الذي لم يعرف معنى الهزيمة في حياته، وذلك بسبب الآلام التي سببتها له هدية تلقاها من زوجته التي أرادت أن تعيد إلى نفسها حب زوجها الذي خانها، فتنتحر الزوجة بسبب ذلك.

[1]-د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 172-173.

وتصور مأساة (أجاكس) تدخل الربة أثينا التي ضللت البطل وألقت على عقله غشاوة كثيفة يعمل سيفه في قطيع من المواشي، متوهماً أنه يقطّع أوصال جند اعدائه. وعندما يصحو يشعر بالخزي فيقدم على الانتحار لتثور حول دفنه مشادة وخصومة تنتهي بدفنه وسط الحفاوة والتكريم. وأخيراً تعالج مأساة "فيلوكتيت" من خلال موضوعها البسيط قضية ذات مضمون أخلاقي كبير. فبعد أن تُرك البطل في جزيرة خالية، شعر الإغريق أن سلاحه ضروري لتحقيق النصر على الطراوديين. فيسعى أولئك الذين خذلوه إلى إقناعه بالانضمام إليهم، لقد سخّر سوفوكليس تصوير عملية الاقناع هذه للكشف عن القوى الدفينة والتيارات الخفية التي تحكم سلوك البشر، وعن تنوع منابع ومصادر هذه القوى وهذه التيارات.

لقد عُرف سوفوكليس بتصرفه الحر في الاسطورة، وفي اختياره الحر لتلك التفاصيل منها، الضرورية للتعبير عن فكرته بشفافية ووضوح.

كما أن لسوفوكليس يعود الفضل في تطوير البنية المسرحية، وتركيز الحوار الدرامي وتكثيفه للتعبير عن التوتر والصراع المتفجر في نفوس شخصياته.[1]

إن سوفوكليس أكثر عمقاً في معالجة موضوع صراع الإنسان مع قوة القدر لأنه أكثر قدرة على تصوير التغلغل في النفس البشرية لتصوير مأساة الإنسان، ومن ثم صلحت كثير من مسرحياته كي تكون مادة للدراسة السيكولوجية، وأن يُشتق من أسمائها بعض مظاهر الاضطراب النفسي: أوديب (كراهية الأب وحب الأم) – إلكترا (كراهية الأم)، سيكولوجية الغيرة في مسرحية المرأة الراقية التي أرسلت إلى زوجها قميصا مسموماً لأنه أحب غيرها.

ومرة أخرى يدور موضوع المسرحيات حول الإنسان في صراعه مع الأقدار. وإذا كان أبطاله يخطئون ويتعذبون وينزل عليهم عقاب السماء، أو تلاحق اللعنة الأبناء فتأخذهم بجريرة ذنوب الآباء، فدور القدر جزء من الأحداث ولكن الموضوع الذي هو مركز الاهتمام إنما هو "الإنسان"، ذلك الإنسان الذي يواجه المصاعب والنكبات. وفي مسرحية أوديب استفسار من العملاق الخرافي عن لغز الإنسان، وفي مسرحية أنتيجونا ينشد المرتلون "ما أكثر العجائب في هذا العالم ولكن لا شيء أعجب من الإنسان، يشق طريقه المحفوف بالأخطار، يفلح الأرض... يصيد الطيور ووحوش

[1]– المرجع السابق، ص174.

الغاب وأسماك البحار...يروض الخيل والثيران، يتجنب ريح الشتاء، يتحمل الوباء... ينجو من كل ما يصيب، ولكنه لم يجد دواء يرد عنه غائلة الموت.إنها مشكلة الإنسان، المأساة كامنة في حياته تحل الكارثة بالأبرياء كما تنزل بالأشرار. تلاحق اللعنة الآباء إلى الأبناء،، فكان من الأفضل للإنسان أن لا يولد وإن ولد فمن الأفضل أن يموت لحظة ولادته... يجيئ الشباب بالحماقات فتجتمع شرور مالها من مزيد: حسد وصراع وقتل وحروب وختام ذلك شيخوخة توهن الجسم فتضاعف الأحزان حتى يُقضى عليه بالموت".[(1)]

زاد سوفوكليس عدد الممثلين إلى ثلاثة، وتوارت إلى حد ما أهمية الكورس، أو المنشدين، إذ لم تعد عنده ضرورة لشرح المشكلة أو الموضوع إلا بالقدر الذي لا يمكن أن يستخلصه المشاهد، وهو إن استخدمه في دور رئيسي فإنما ليبلغ بالمأساة حد الذروة، كأن ينشد الكورس نشيداً مرحاً قبيل وقوع الكارثة ليزيد من وقعها، كذلك تتجلى المقدرة الفنية في أن تستغرق العقدة المسرحية كلها ولا يستطيع المشاهد أن يتنبأ بالأحداث اللاحقة وإن كانت هذه الأحداث مرتبطة فيما بينها برباط حتمي، تتجلى عبقريته الفنية كذلك في استخدام طريقة الاندفاع إلى وسط الأحداث من بداية المسرحية، أي مفاجأة المشاهدين بالمشكلة التي يأتي ذكر أسبابها فيما بعد، فمثلاً يستهل مسرحية أوديب بالتفاف الشعب حول قصر الملك أودبب بعد أن قتل أباه وتزوج أمه...لتعلن عرافة دلفي أن اللعنة في صورة وباء قد حاقت بالمدينة...ألخ.[(2)]

ثالثاً- يوريبدس

1- حياته

ولد يوربيدس في جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه معركة سلاميس بين الغزاة الفرس والإغريق المدافعين عن أوطانهم وذلك في عام **480** ق.م، حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي.

---

[1]-د.أحمد محمود صبحي: في فلسفة الحضارة (الحضارة الإغريقية)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص 127-128.

[2] - نفس المرجع، ص 130-131.

كانت أسرة يوربيدس تتمتع بمركز اجتماعي لا بأس به، والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسرة يوربيدس، أنه هو نفسه حظي بقسط ممتاز من التعليم مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية.

تتلمذ يوربيدس على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المشهور، ولعله من بين الفلاسفة جميعاً صاحب أكبر تأثير على عقلية يوربيدس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوربيدس نذكر سقراط وبروديكوس وبروتاجوراس أشهر راود الحركة السفسطائية التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود[1].

2- أعمال يوربيدس الدرامية

رأى المؤرخ الروماني فارو أن من بين خمس وسبعين مأساة كتبها يوربيدس،خمس منها فقط هي التي فازت بالجائزة. ومع ذلك لم يصلنا من كل هذا العدد سوى تسع عشرة مسرحية ذكرناها في أول هذا الفصل (فقرة التراجيديا).

لقد أطاحت موضوعات يوربيدس الإبداعية بجميع الأساطير الأساسية في تراث الإغريق ومأثوراتهم. فمن سلسلة الأساطير حول هرقل استمد الشاعر موضوعات: "هرقل المجنون"، و"أبناء هرقل"، ومن سلسلة أساطير مدينة طيبة: "الباخوسيات"، و"الفينيقيات"، و"المتضرعات"،أما المأثورات حول الحرب الطروادية فهي ضمن مسرحيات "أفجينا في أوليس"،و"أفجينا في تورس"، و"الطرواديات"، و"هيكوبا"، وهيلين، و"أندروماخي". ومن حملات الأرجونيين استمد مضمون "ميديا"، كما انعكست الأساطير والخرافات الأتيكية المحلية في "هيبوليتس"، "وإيون".

وسنكتفي بتناول عدد من أهم أعمال يوربيدس ملتزمين بالتسلسل التخميني والظني لزمن عرضها في حياة الشاعر أو بعد وفاته مباشرة.

أ-الكسيست: أو (الكستس)

صور يوربيدس عام 438 ق.م في مأساة الكسيست امرأة تضحي بحياتها من أجل زوجها الذي أحبته ويدعى أدميتوس. إن حبها لأطفالها، الرقيق والمفعم بالحنان، قد زاد من الإحساس بفداحة تضحيتها. ومن أجل إزاحة الستار عن جميع جوانب هذه التضحية، لجأ يوربيدس إلى حمل والد زوج الكسيست، وهو شيخ طاعن في

---

[1]- د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 291-292.

السن ومتشبث بما بقي له من أيام عمره المعدودات، حمله على أن يرفض الموت فداء لولده، بينما تظهر امرأة شابة، مثل الكسيست، استعداداً لتقبل الموت، ومفارقة أولادها الصغار.

يعد مشهد توديع الأم لأطفالها من أعنف المشاهد إثارة في المأساة العالمية.

لقد كانت تضحية الكسيست فادحة لدرجة، أصبح من الصعب على زوجها أدميتوس أن يتقبل فكرة تضحيتها ويرضى بها. وبعد أن يوصل الشاعر حزن الزوج وجميع من يحيط به إلى الذروة، يعمد إلى حل هذا الموقف الصعب حلاً سعيداً ومفرحاً: ذلك أن هرقل الذي وصل إلى بيت أدميتوس الذي حزن حزناً شديداً لموت زوجته، يعيد إليه الكسيست بعد أن يقتل شيطان الموت الذي كان يلاحقها.

في هذه المسرحية التي تعد من أقدم مسرحيات يوربيدس التي وصلتنا، يكشف الشاعر عن مهارة وأستاذية فائقة في تصوير الشخصيات.

إن الشخصيات الرئيسية الثلاث في المسرحية (الكسيست وأدميتوس وهرقل) هي شخصيات حية بكل ما تتصف به من تنوع الأهواء المشاعر. فمن ناحية هناك الكسيست الزوجة المستعدة للتضحية بأعز ما تملك –وهي حياتها– من أجل راحة زوجها وسعادته، والأم التي يشق عليها مفارقة أطفالها الصغار. إنها صورة حية واضحة المعالم وصادقة. ومن الناحية الأخرى، هناك أدميتوس، هذا الزوج المتشبث بالحياة والباحث عمن يفتدي حياته، يتقبل أول الأمر تضحية زوجته من أجله، إلا أنه سرعان ما يدرك فداحة الثمن الذي دفعه لهذه التضحية، فهو حزين لموت زوجته، لائم لوالديه العجوزين اللذين ضنا بشيخوختهما ولم يرحما شبابه، ثم أخيراً هناك هرقل، هذا النموذج الداعر المحب للحياة والمقبل على لذاتها، والذي سرعان ما يتحول من شخص معربد إلى صديق وفيٍّ يبادر إلى نجدة صديقه.[1]

ب- ميديا

لمأساة ميديا شأن معظم المآسي الإغريقية، خلفية لا بد من الإطلاع عليها لفهم المأساة نفسها.

كان "إيسن" ملك مدينة أيولكس، استطاع أخوه بلياس الذي ينافسه على السلطة أن يزيحه عن العرش.

---

[1]- د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 187-188.

أنجب الملك المخلوع ولداً سمّاه جيسن إلا أنه أشاع أنه مات وذلك خشية عليه من جور أخيه بينما أرسله إلى مكان بعيد ليتربى ويتثقف على أيدي أمينة ومخلصة. وبعد عشرين عاماً عاد جيسن إلى أيولكس مطالباً بعرش أبيه.

ذعر الملك المغتصب بلياس لعودة جيسن، إلا أنه تمالك نفسه وتظاهر باستعداده للاستجابة لطلبه، شريطة أن يجيئه بالفروة الذهبية من كالكاس، وأقسم له أنه إذا نفذ هذه المهمة أعاد إليه العرش. كان بلياس واثقاً أن جيسين هالك لا محالة، ذلك أن كل المغامرين الذين سكوا هذا الطريق كان طريقهم الموت.

أقدم جيسن على تنفيذ طلب عمه، ووصل إلى مملكة كالكاس بعد أن تعرض لمختلف أنواع المخاطر والمهالك التي تخلّص منها بأعجوبة. وهنالك التقى بميديا إحدى بنتي ملك هذه المملكة، فأحبته وساعدته، بفضل ماتمتلكه

من وسائل سحرية، على تحقيق بغيته بالحصول على الفروة الذهبية والعودة إلى وطنه سالماً، ومعه ميديا التي عاد بها زوجة له بعد أن أقسم لها على أن يكون مخلصاً لها مدى الحياة.

لقد وجد جيسن عند عودته أن عمه بلياس أباد كل أفراد عائلته بعد أن ظن أن جيسن هالك حتماً، وذلك لئلا يبقى منهم من يطالبه بالعرش. وهكذا وجد جيسن نفسه أمام امتحان صعب يقتضيه وهو الأعزل، أن يتغلب على عمه الذي يحيطه جيش مدجج بالسلاح. وهناك تهب ميديا لنجدة جيسن مرة أخرى، فتلجأ إلى سحرها للقضاء على حياة الملك ولإعادة التاج المغتصب إلى جيسن، إلا أن الأخير ما لبث أن طابت نفسه عن السلطة، فأحسن إلى بنات عمه، وقرر مغادرة البلاد إلى مدينة كورنث بصحبة ميديا زوجته وولديه.

وصل جيسن إلى مدينة كورنث واستقبل استقبالاً حسناً من جانب ملكها كريون، ومن هنا تبدأ الأحداث التي تعالجها المأساة.[1]

فعلى الرغم من أن جيسن مدين بالكثير لزوجته ميديا، ومع أنه مرتبط معها بقسم يلزمه بالإخلاص لها، إلا أنه يقرر –بعد أن استقر به المقام في كورنث– الزواج بإحدى بنات كريون. بعد ذلك يطالب كريون ملك كورنث ميديا بمغادرة البلاد فوراً.

---

1 – راجع "ميديا". "مسرحيات يوربيدس" ترجمة: محمود محمود، دار النشر للجامعين، مكتبة مصر ومطبعتها، 1946. راجع أيضاً يوربيدس وعصره ص 56-59.

تتظاهر ميديا بالانصياع للأمر، إلا أنها تلتمس أن تمهل يوماً واحداً، حصلت خلاله على موافقة جيسن بأن تبعث للعروسين الجديدين هدية الزواج. بعد ذلك بقليل يأتي الرسول ليخبر كريون بموت ابنته بسبب الهدية التي كانت تحمل سماً مميتاً. لم تكتف ميديا بهذا القدر من الانتقام، بل زادت على ذلك بأن قتلت ولديها من جيسن أمام ناظريه فغادرت نورث محلقة على عربة سحرية.

ج- هيبوليتس[1]:

من الطرائف التي تُحكى حول مسرحية "هيبوليتس" أن يوربيدس بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافه بفترة وجيزة كتب هذه المسرحية تعبيراً عن احتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلّق هذه الزوجة الخؤون وتزوج أخرى فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية "هيبوليتيس" عام 428 وبطلتها هي فايدرا التي وقعت بحب ابن زوجها الشاب هيبوليتيس الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالغابات عازفاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صدّ هيبوليتيس عروض الغرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه انتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسيوس تتهم فيها هيبوليتس ابنه باغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صبّ لعناته على ابنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل استجاب له بوسيدون وعاد هيبوليتس إلى المنزل بين الحياة والموت بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشي تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة ارتميس لكي تعلن الحقيقة كاملة، وتكشف النقاب عن ألاعيب إلهة الحب والجمال أفروديتي وعن طهارة وبراءة هيبوليتيس. فيندم ثيسيوس مرَّ الندم على ظلمه لابنه الراحل. والتدخل الإلهي هنا- إله من الآلهة بالمصطلح النقدي- يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية فهو حل خارجي لها تأتي به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات وهي قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح.[2]

---

[1]-راجع: هيبوليتيس، تأليف يوربيدس، ترجمة وتقديم عبد المعطي شعراوي، مراجعة أحمد عثمان. الكويت، وزارة الإعلام 1984، سلسلة من المسرح العالمي.

[2]- د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 301-302.

د . أندروماخي:

أما مسرحية أندروماخي فيحتمل أن تكون قد عرضت عام 419. وبطلتها التي خلع اسمها على المسرحية هي أرملة هكتور بطل الأبطال الطروادي، ولقد أصبحت هي الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طراودة أسيرة نيوبتوليموس الذي ولدت له ابناً حمل اسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرموني بنت مينلاؤوس من هيليني. ورأى مينلاؤوس ضرورة التخلص من انروماخي وابنها لكي يخلو الجو لابنته هيرموني فتواصل حياتها الزوجية هادئة وهانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولاسيما أن هيرموني عاقر.

وكادت خطة قتل أندروماخي تنجح لولا وصول بيليوس الذي أنقذ الأم وابنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرموني أن تنتحر إلا أن ابن عمها أجاممنون أي أوريستين قد وصل وأخذها معه بعد قتل زوجها نيوبتوليموس في دلفي بتدبير من أوريستين نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لابأس به من الأوغاد والخونة الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيكيوس وأمومة أندروماخي الحنون.

ومن الملاحظ أن يوربيديس في هذه المسرحية يشن هجوماً عنيفاً ونقداً سافراً على إسبرطة. فهو يهجو الاسبرطيين وأخلاقهم وينقد نظامهم السياسي وأسلوب حياتهم ومما لا شك فيه أن موقف يوربيديس هذا يعكس الشعور الأثيني العام المعادي لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريقي والمشتبكة في حرب طويلة معها منذ عام 431 حتى 404 حيث ستُهزم أثينا شر هزيمة في نهاية الحرب المعروفة باسم "الحرب البلوبونيزية".

لقد استطاع يوربيديس في هذه المسرحية استغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضي الملحمي العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والاجتماعية. لقد كان يوربيديس أنموذجا يحتذى في ذلك وكان على المؤلفين الدراميين بعده، أن يترسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضي.

فإن لم يكن الهدف من ذلك هو استغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة فما الداعي للعودة إلى الأساطير أوالتراث ككل؟[1]

---

[1]- المرجع السابق، ص 303-304.

هـ- الضارعات أو المستجيرات:

لا تشترك مسرحية الضارعات أو المستجيرات مع مسرحية ايسخولوسبنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظي في هذا العنوان فقط. فمسرحية يوربيدس تكمل قصة حرب "السبعة ضد طيبة" وهي مسرحية أخرى لايسخولوسكما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى اليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا وهناك شملهن ثيسيوس ملك وبطل أثينا بحمايته ورعايته وذهب بنفسه لغزو طيبة لإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكي يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها وبطلها القوي ثيسيوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عُرضت عام **420** ق.م.[1]

و-إلكترا

في عام **413** كان يوربيدس قد عرض مسرحية "إلكترا" وفيها يقدم شيئا جديداً يختلف تمام الاختلاف عن معالجة ايسخولوس في "حاملات القرابين"و سوفوكليس في مسرحية "إلكترا" –لنفس الأسطورة. إذا يجعل يوربيديس بطلته إلكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكي لولا أن من يهمهم الأمر –أي كليمنسترا وأيجستوس- يريدان ألا تنجب إلكترا نسلاً نبيلاً قد ينتقم منها لقتل آجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجري الجزء الأكبر من الحدث الدرامي في المسرحية لا في أجواء القصور العالية بل في كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس، النبلاء بسلوكهم من جهة وبين أبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هي أكثر مسرحيات يوربيديس إظهاراً لميله نحو الواقعية وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.[2]

---

[1] – راجع: المستجيرات، تأليف يوربيدس، ترجمة وتقديم إسماعيل البنهاوي، مراجعة عبد اللطيف أحمد علي، الكويت. وزارة الإعلام 1977 سلسلة من المسرح العالمي، رقم89.

[2] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 306-307. وفي مسرحية إلكترا ليوربيدس، فإن إلكترا قد كشفت عن مكر شديد القسوة، وهي تعمل على تنفيذ الخطة التي أعدت بمهارة للغدر بأمها. لقد ندم كل من أوريست والكترا بمجرد أن نفذوا عملية قتل أمهم.

ز- أفجينا في أوليس:

لم تعرض مسرحية "أفجينا في أوليس" إلا بعد موت يوربيدس عام **406**. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها ابنه قبل عرضها. وفي هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك ملوك الإغريق- بناء على ضغوط رجال الجيش- إلى أمر زوجته كليمنسترا بالحضور مع ابنتهما الصغيرة أفجينا إلى أوليس حيث ترابط الأساطير الإغريقية استعداداً للإبحار نحو طراودة. وكانت حجته المعلنة إلى كليمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيللوس بطل الأبطال الإغريق ولكنه كان في الحقيقة ينوي تقديمها قرباناً للإلهة أرتيمس التي اشترطت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليمنسترا مع ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة المؤلمة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها أفجينا ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم بطيب خاطر متطوعة لكي تذبح قربانا للإلهة وفداء للوطن[1]

ح- السيكلوب:

تنبع أهمية "السيكلوب" من حقيقة كونها المسرحية الساتورية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من بين كل المسرحيات الساتورية التي أنهى بها شعراء المآسي الإغريق رباعياتهم التي تقدموا بها للمسابقات الدرامية.

يدور موضوع هذه المسرحية حول الصراع بين اوديسيوس مع أتباعه الذين ضلوا طريقهم خلال عودتهم بعد تحطيم مدينة طروادة من ناحية، وبين بوليفميوس وهو كائن خرافي تصوره الحكايات وحيد العين وهو من أكلة لحوم البشر.

لقد مر بنا أن المسرحية الساتورية كانت توظف من قبل الشاعر المأساوي لأغراض تفريجية صرف، وذلك للتخفيف من الكرب الذي أصاب نفوس المشاهدين وهم يشاهدون معاناة أبطال وشخصيات المآسي التي مثلت أمامهم. أما يوربيدس الواقعي فقد عني أن يصور حتى في المسرحة الساتورية الملامح النموذجية للأشخاص الحقيقيين الذين عاصروه. ففي مشهد يضم أوديسوس والسيلين- وهو كبير ورئيس أتباع بوليفيموس الساتوروس الذين يؤلفون الجوقة — وبوليفيموس نسمع الأخير يقول: "الثروة والمتاع هما إله العقلاء، كل ما عدا ذلك مجرد كلمات منمقة". إنه يحتقر

[1] - المرجع السابق، ص 308-309

أولئك الذين أوجدوا القوانين، ولم يعترف بزيوس- كبير آلهة الأوليمب- إن زيوس الوحيد هو الطعام والشراب (الخمرة).

أما أتباعه من الساتوروس — وهم حيوانات خرافية نصفهم الأعلى بشر، والنصف الأسفل ماعز- فلم يذهبوا بعيداً عن سيدهم في أذواقهم التي تمسكوا بها كما يتضح من أغانيهم.[1]

لقد اتهم يوربيدس الجاد بعجزه عن معالجة المسرحيات المرحة. إن مسرحية "السيكلوب" تثبت العكس تماماً. فهي في نظر العديد من الباحثين تعتبر واحدة من الأعمال الدرامية القليلة في الأدب المسرحي العالمي التي تتصف بهذه المعالجة المرحة الناجحة، وبهذا العدد الوافر من الوضعيات المضحكة التي رُسمت بمهارة ووضوح.[2]

التقنية الدرامية عند يوربيدس:

من هذا الاستعراض السريع لمسرحيات يوربيدس وموضوعاتها نلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقيه ايسخولوس وسوفوكليس لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفي عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التي احتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاؤوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس وليس من وحي الخيال المحض أومن نسج الأساطير فقط. وفي كل مسرحيات يوربيدس يبذل الشاعر قصارى جهده ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن مستوى الفرد العادي. وهو أكثر مؤلفي التراجيديا الإغريقية اهتماماً بتحليل النفس البشرية ويبدي تورطاً ملموساً في أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبّد. فهو عقلاني متشكك في معالجتها الأسطورية وآرائه الدينية. وهو في مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة في ذلك المضمار من أغاني الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئاً من التفكك في أوصال البنية الدرامية اليوربيدية حتى في أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء في بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقاً إن كليهما رائع في حد ذاته ولكنهما لا يرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامي عند يوربيدس بصفة عامة قد تضاءل عما كان عليه عند

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 139-148.

[2] – د .جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 203-204.

ايسخولوس وسوفوكليس حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.[1]

إن جميع مآسي يوربيدس تتطلب ثلاثة ممثلين لأدائها على المسرح، إلا أن الحوار قلما يدور بين ثلاثة ممثلين في آن واحد. يشير الباحثون في هذا الصدد إلى مسرحية "اوريست" وإلى المشهد الذي يشترك فيه كل من اوريست وبيلاد وألكترا. يبدأ الحوار بين اوريست والكترا ثم بينه وبين بيلاد، ليعود بين اوريست والكترا ولا يشترك الثلاثة مرة واحدة وفي وقت واحد إلا عند نهاية المشهد حيث يكتفي كل منهم بإبداء ملاحظات بسيطة.

يتمتع يوربيدس بمهارة كبيرة في استغلال أدق التفاصيل لإكمال صورة الموقف الذي يحيط بشخصياته المأساوية. وهكذا نجده يجسد الوضع العبودي المهين الذي وجدت اندروماخي نفسها فيه، وذلك من خلال تبجح هيرميون ربة القصر وتباهيها بالحلي الذهبية التي تتزين بها والملابس الفاخرة التي جاءت بها من بيت أبيها، كذلك يفعل من اجل لفت نظر المشاهدين إلى الوضع المزري الذي آلت إليه إلكترا، وذلك من خلال مقابلتها بالموكب الضخم الذي أحاط بوالدتها التي بالغت بفخامة ملابسها وبهرجها.[2]

إن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوربيدس هي الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة التي لم تكن هي أيضا منسجمة تمام الانسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوربيدس كمفكر، يحتل مكانة كبيرة كمتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان –لا اللاهوت– في مركز الكون. فلقد كان يوربيدس –كما سبق أن ألمحنا– تلميذا مخلصا للسفسطائيين الذي كان احد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة الشهيرة: "الإنسان مقياس كل شيء". وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورية فكرية حقيقية في وجه التقاليد البالية ووجهت دعوة إلى الناس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العائلة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة يوربيدس نفسه وهذا ما نلاحظه في كل مسرحياته. فمثلاً كان يوربيدس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس تام وبثياب مهلهلة، بل اختار بعضهم من أصل وضيع، ومع ذلك منحهم نبلاً في السلوك وعظمة متميزة في الأخلاق.

---

[1] – د.أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 309–310.

[2] – د.جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 218–219.

إن يوربيدس يريد أن يضع مفهوماً جديداً للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.[1]

كذلك لم يكن يوربيدس يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلاني.

تتبلور في مسرحيات يوربيدس خصائص الروح الإغريقية التي تتمثل في الجوانب الآتية:

1- أنه بمسرحياته يمثل النزعة الإنسانية أهم سمات الفكر الإغريقي.

2- أن مسرحياته تعبر عن روح عصره بما فيه من سفسطة كفلسفة حضارة.

3- أن مسرحياته نذير انهيار قيم الحضارة الإغريقية بما بشر به من قيم جديدة.

ونتناول كل جانب منها بإيجاز:

1- النزعة الإنسانية:

أول كاتب يعرض للمشكلات الإنسانية، كمآسي الحب في مختلف صوره (فراق الحبيب، إعراض الحبيب، إغراء الحبيب، الغيرة في الحب إلى حد العداء بين الأب والابن) وقد فاق يوربيدس كلاً من ايسخولوسو سوفوكليس في تصوير الموضوعات الإنسانية مستقصياً جوانبها النفسية لدى نماذج مختلفة من الناس" من الفلاح (زوج إلكترا) إلى ملوك الإغريق وطروادة، وصور النساء في مختلف حالاتهن: في الحب-في الغيرة-في الانتقام، ولم يدع فضيلة أو رذيلة للإنسان إلا عرض لها عرضا واقعيا لم تستغرقه مشكلات الوجود بما تنطوي عليه من عموم وثبات، إذ آثر عليها حالات الإنسان بما فيها من فردية وتغير، لم يشغله صراع الإنسان مع الأقدار وإنما آثر عليها مواقف الإنسان ازاء مشكلات الحياة.

2. التعبير عن روح عصره:

أثارت حركة السفسطائيين الشك في القيم والمعتقدات كما هو معلوم، وقد عبر يوربيدس عن ذلك شكلاً وموضوعاً في مسرحياته. أما من ناحية الشكل فقد كان يعدّل في الأساطير كما يشاء على غير ما وردت في الملاحم الهوميرية، إذ أباح لنفسه أن يبتكر أساطير لم يكن لها وجود وإن كانت شخصيات لها وجود أسطوري، ذلك أنه إذا

[1] – د.أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص310-311

كانت المعتقدات قد فقدت قداستها موضوعاً فليس هناك ما يبرر المحافظة عليها نصا أو شكلاً، وأما من ناحية الموضوع فجرأته البالغة في التهجم على الآلهة وانتقاد المعتقدات، في مسرحية (هيبوليت) ينشد المنشدون في نهاية المسرحية: "أيتها الآلهة يا من أوقعت الإنسان في الشرك، إني اقذف في وجهك بكرهي واحتقاري". وفي مسرحية (هيكابي): "ماذا أقول يا زيوس، أأقول انك تنظر إلى الخلق؟ أم إن قولنا إن هناك عددا من الآلهة ليس إلا وهما وخداعاً وكذباً سنتمسك به ولا يجدينا نفعا" ويعبر عن ذلك بصيغة أخرى في مسرحية (ميلاني) بقوله:" أي زيوس إن كان ثمة زيوس، لأني لا اعرف عنه إلا ما يقوله الناس عنه".

ولم تكن جرأة يوربيدس مقصورة على ما يرد في مسرحياته على لسان احد الممثلين أو المنشدين من عبارات فيها تطاول على الآلهة وإنما كان يعتمد أن يعرض المسرحية على نحو يكشف عن سخافة الاعتقاد في الآلهة، ترتكب كل الرذائل والموبقات وترضى عن الخيانة والفساد وتنزل الكوارث بالناس. ومن الطبيعي أن يندد يوربيدس بالمتنبئين والعرافين، أولئك الذين ينطقون بقليل من الحق وكثير من الباطل، والذين يستنزلون الغيب من السماء بالفحص في أحشاء الطيور.

3- في التبشير بقيم جديدة:

تلميذ السفسطائيين كان صديق سقراط،يفضح معتقدات الإغريق ليستبدل بها ما هو أسمى وأقدس: لا تقل إن في السماء آلهة، ولا تسمحوا للحمقى أن يضلوكم ويخدعوكم بهذه الخرافات الباطلة (من مسرحية إلكترا).

كذلك ندد يوربيدس بالحرب واصفاً أهوالها ومصائبها : "كيف تعمى عيونكم؟ يا من تدكون المدن وتخربون المعابد وتدمرون القبور مثوى جثث الموتى من الأجداد، ألا تعلمون أنكم عما قريب ستموتون؟ "من مسرحة الطرواديات وكذلك مسرحيات اندروماك وهرقل". ثم يتغنى بالسلام ويكاد يتغزل فيه كأنه عشيقته:"إنك تفضين بالخير العميم كأنك تأتين من نبع عميق، ليس في العالم جمال كجمالك، ليس لك مثيل حتى بين الآلهة الأخيار"

إن قلبي يكاد ينفطر لطول غيابك، لقد وهن العظم مني ولم تعودي، وهل يضعف بصري قبل أن ترى عيناي زهرتك وجمالك، هل يقضي المشيب والأحزان قبل أن تسمع أذناي مرة أخرى أغاني الراقصين الشجية ووقع أقدام من تطوق رؤوسهم أكاليل الغار؟ ألا عودي إلى مدينتنا أيتها الحبيبة المقدسة ولا تقيمي بعيدة عنا يامن

تطفئين الحقد، إن العداوات والأحقاد ستفارقنا إذا أقمت معنا وسيخرج من أبوابنا الجنون وصليل السيوف".[1]

ومن أجل ثورته على القيم وعودته إلى قيم جديدة اعتبره كتّاب العصر التنويري في القرن الثامن عشر في أوربا أعظم كتّاب المسرح على الإطلاق، وهو يمثل مثلهم فلسفة الشك والاعتداد بالعقل وتمجيد الإنسان.



[1] - د. محمود أحمد صبحي في فلسفة الحضارة ص 138-139.

الفصل التاسع

فلسفة الحياة والموت في المسرح الإغريقي

الموت والعالم الآخر هو الموضوع الذي نكرس له هذه الدراسة ونعالجه تفصيلاً من خلال هذا الفصل، لكننا نود هنا أن نستخلص بعض الآراء التي وردت في التراجيديا الإغريقية حول الموت.

الموت في حد ذاته كريه، والخوف منه من أبرز العوامل التي شكلت اللاهوت الإغريقي. ولقد ظهر الخوف من الموت في كل ما خلفه الإغريق من شعر ملحمي وغنائي ومسرحي وحتى في الرسوم والنقوش الجنائزية.

ولعل أبرز ما يوضح خوف الإغريق ونفورهم من الموت، أنهم اعتبروه نوعاً من الدنس، فمن العادات الاجتماعية التي شاعت في أثينا وضع إناء يحتوي على ماء نظيف بجانب بيت المتوفى ليغسل كل من يخرج من البيت يديه ويطهرها من دنس الموت.

ورغم الخوف والكراهية المتأصلة في نفوس الإغريق تجاه الموت، فإن بعض الشخصيات المسرحية كانت تتشوق إليه وترى فيه الخلاص والراحة. ولا يعني هذا أن ذلك كان سمة عامة في المسرح، لكن بعض الشخصيات تفضل الموت على الحياة بسبب ظروفها الخاصة: فعندما تصبح آلام الحياة أكثر مما يحتملها إنسان، فليس هناك أفضل من الموت. وعندما يفقد الإنسان كل أمل في الحياة ويرى أن لا شيء هناك يستحق أن يحيا لأجله، فإنه يفضل الموت على حياة هذا طابعها. وعندما يكون لزاماً على إنسان أن يلقى الموت فيجب أن يلقاه بشجاعة ولا يجبن في مواجهته، فالموت المشّرف لا يقل في قدره عن الحياة ذاتها.

إن أهم ما يحزن إلكترا في حادثة مقتل أبيها أجاممنون، هي الطريقة التي مات بها وليس الموت نفسه، فلو أنه مات ميتة تليق به في ساحة الوغى لما حزنت كل ذلك الحزن.

والناظر في المسرحيات الإغريقية لا بد وان يخرج بملاحظات أخرى حول رؤية الإغريق التي تفرق بين موت الرجل وموت المرأة. إذ يبدو أن الوضع الاجتماعي المتدني للمرأة الإغريقية، ونظرتهم إليها باعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية، قد انعكس في تقييم المجتمع لموتها. فقد نظر المجتمع الإغريقي لموت الرجل على انه كارثة كبرى فهو يحمل اسم العائلة وبموته ينتهي ذكرها، لكن موت المرأة ليس بذي قيمة. لذلك تقول افيجينا لأورست إنها على استعداد أن تموت بنفس راضية كي تنقذه ويصل بيته سالماً لأنه بموت الرجل تنهار الأسرة، أما موت النساء فلا قيمة له. ويتكرر هذا المعنى مرة أخرى على لسان افيجينا في مسرحية (افيجينا في أوليس) حين تقول انه من الأفضل أن تموت عدة نساء لو أن ذلك يحفظ لرجل واحد حياته. ورغم أن هذه الإشارة محددة بزمن الحرب، فإنها تنطلق كذلك من نظرة المجتمع وتقييمه للمرأة حية وميتة.[1]

احتلت مشكلة الدفن مكانة ليست بالقليلة في المسرح الإغريقي، فهي المحور الذي تدور حوله العديد من المسرحيات: مسرحية "أنتيجوني" لسوفوكليس تدور حول تضحية الأخت بحياتها من اجل أن تدفن أخاها. أما مسرحية "أياس" فتثير تساؤلاً حول أحقية البطل المنتحر في الدفن برغم ما كان يخطط له من قبل ضد بقية قادة الجيش.

وتدور مسرحية "المستجيرات" ليوربيدس حول كفاح أمهات المحاربين الذين سقطوا على أبواب طيبة من اجل الحصول على جثث أبنائهن حتى يتمكن من دفنهم.[2] بالإضافة إلى هذه المسرحيات، فلا تكاد تخلوا مسرحية من سطور عديدة حول الدفن وقدسيته أو الحداد، والقبر والقرابين التي توضع عليه استرضاء للقوى الأرضية ولأرواح الموتى.

1. أهمية الدفن وطقوسه

وفلسفة الدفن عند الإغريق فلسفة بسيطة في جوهرها، قوامها أن الدفن واجب الأحياء تجاه الموتى، بالإضافة إلى انه يحفظ النظام لكل من عالم الموتى وعالم

---

[1] – د .منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، دار المعارف، 1993، ص 17-18

[2] – يوربيدس، المستجيرات.

الأحياء، فعالم الموتى لا يمكن أن يقبل بين جنباته روحاً لم تجر لصاحبها طقوس الفن المتعارف عليها. وعالم الأحياء لا يمكن أن يستقر ويسوده الأمان وهناك روح هائمة لا تجد لها مستقر.

ومن بين الإشارات العديدة لأهمية الدفن، فان إحدى مسرحيات يوربيدس تبلور لنا وجهة النظر الإغريقية في وجوب الدفن وقدسيته. يقول اوراستوس في مسرحية "المستجيرات":

اتركوا الأرض الآن تخفي جثث الموتى
وتعيد إلى جوفها ما خرج منها إلى حيث الضوء
فتعود الروح إلى الأثير ويغيب الجسد في الثرى
ذلك أننا لا نملك جسدنا هذا إلا...
لكي نسكنه أثناء الحياة أما بعد ذلك
فيجب على الأرض التي ترعانا أن تسترده

فالدفن حسب المعتقد الإغريقي، وضع للأمور في نصابها الصحيح، وهو عملية ضرورية لضمان وصول الروح للعالم الآخر، فإذا لم تدفن جثة الميت ظلت روحه حائرة بين عالمي الأحياء والموتى: لا يقبلها الأحياء في عالمهم، فلم يعد صاحبها ينتمي إليهم، ولا يقبلها الموتى كذلك في مملكتهم لان صاحبها لم يدخل في زمرتهم بعد.

والتراث الإغريقي زاخر بالأمثلة التي تعكس إيمانهم بان عملية الدفن هي البداية التي تعبر منها الروح للعالم الآخر لتستقر في مملكة الموتى "فنعرف من الاليازة أنه عندما يسقط بطل من المحاربين فان روحه تبقى حائرة ولا يمكن أن تجتاز بوابات هاديس دون أن تتم لها شعائر جنائزية معينة". وعندما يموت باتروكلوس، فان شبحه يأتي إلى صديقه أخيليوس في نومه ويعاتبه على ترك جثته بدون دفن، ويتوسل إليه ليدفنه على وجه السرعة، حتى تتمكن روحه الهائمة من عبور بوابات العالم السفلي.

وفي "الأوديسيا" تكثر الإشارات إلى الأرواح الهائمة التي لا تجد لها مستقراً ولا تستطيع عبور نهر (ستيكس) الذي يفصل بين عالمي الأحياء والأموات، لأن جثتهم لم تدفن بعد، ومن ثم لا يمكن قبولهم في العالم الآخر.

ولقد تأصلت فكرة وجوب تكريم الموتى بدفنهم حتى باتت من أهم المبادئ التي حرص الإغريق على القيام بها . وكم من مرة وقفت الحروب وسكتت أصوات القتال كي يتمكن الطرفان المتحاربان من دفن موتاهم.

إن حق الموتى في الدفن حق مقدس كفلته لهم الآلهة وأكدته التقاليد والأعراف، لذلك اعتبر منعهم من هذا الحق عملاً بربرياً وعدوانياً على الناموس الطبيعي. لذلك يؤكد يوربيدس أن بلاد الإغريق بأسرها تغضب إذا حاول احدهم حرمان الموتى من هذا الحق. ففي مسرحية "المستجيرات" يخاطب ثيسيوس الرسول الطيبي قائلاً: "أتظن أنك تهين أرجوس وحدها بعدم دفن الموتى؟ فمن يجسر على أن يحرم الموتى من الدفن في قبورهم التي هي حق لهم، فكأنما أساء بهذا للإغريق جميعا" .

وعندما يحاول أحدهم أن يحرم الميت من حقه في الدفن فإنه لا يخطئ فقط في حق الميت، لكنه ينتهك كذلك كل القوانين الإلهية والأخلاقية التي تحتم الدفن.

هذه النظرة الإغريقية للدفن وقدسيته تجعلنا أكثر تفهما لذلك الإلحاح في طلب الدفن بعد الموت الذي يجيء على لسان العديد من الشخصيات المسرحية. ففي مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً" نجد أن أوديب لا ينسى رغم فظاعة الموقف وهول الكارثة أن يوصي أبناءه بدفن جثة يوكستا والأم.[1] وهو الرجاء نفسه الذي نسمعه على لسان بولونيكس في مسرحية "أوديب في كولونوس" ففي هذه المسرحية يطلب بولينيكس من آخته أنتيجوني حينما تحاول جاهدة أن تعود لطيبة لتقوم بدفن جثته إذا ما لقي حتفه في صراعه مع أخيه، وهي حينما تفعل سوف تضمن امتنان روحه وتقديرها لصنيعها .[2]

وبمقتضى القانون الإغريقي كان الدفن حقا لكل مواطن، باستثناء أولئك الذين خانوا وطنهم أو ارتكبوا جريمة عقوبتها الإعدام، فقد حرمهم القانون شرف الدفن وقضى بأن تترك جثتهم في الخلاء للحيوانات المتوحشة والطيور المفترسة.[3]

وفيما يبدو تميزت عادات الدفن في أتيكا قديما بالبساطة، فكان على الأقارب أن يحفروا قبرا بسيطاً توضع فيه الجثة ويهال عليها التراب وتنتهي الشعائر

---

[1] – سوفوكليس، أوديب ملكاً .

[2] – سوفوكليس، أوديب في كولونوسً.

[3] – د .منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 29-30.

الجنائزية بإقامة وليمة تُذكر أثناءها فضائل الميت. غير أن هذه البساطة تحولت في العصر الهومري إلى شعائر وطقوس غاية في التعقيد.

وتبدأ هذه الشعائر بإغلاق فم الميت وعينيه، ثم يقوم احدهم بغسل الجثة ووضع العطور عليها، ثم تكسى بملابس بيضاء وتوضع على حامل لتعرض على الأهل والأقارب لتوديع الميت. وهنا تتعالى صيحات النسوة ويرتفع عويلهن ويبدأن في لطم الخدود وتمزيق الثياب وفعل كل ما من شأنه إظهار الحزن والألم.

وكثيراً ما كان يتم الاستعانة بنائحات محترفات في هذه المهمة. وبينما يبقى الجسد مسجى ليلقي الأهل والأصدقاء نظرة وداع أخيرة عليه، يحيط به من كل جانب المغنون الذين يشرفون على أداء المرثية، التي تصاحبها صيحات النساء وعويلهن.

وبعد فترة عرض مناسبة، يتم وضع الجثة فوق المحرقة، ويقوم الأهل والأقارب أثناء حرقها بنحر العديد من الذبائح بجانب المحرقة وذلك على ما يبدو لاسترضاء القوى الأرضية والهة العالم الآخر التي سيحل عليها الميت ضيفاً.

وعندما تخمد النيران، يرش الرماد بالماء والخمر ويجمع في قوارير مصنوعة من خامات قيمة وتلف في قماش أرجواني ثمين ثم تدفن القارورة في القبر.

ولقد ظلت هذه الشعائر المعقدة سائدة ردحاً من الزمن، وغالى فيها البعض، حتى جاء صولون ليضع حدوداً وضوابط. فقد حرّم أن يقوم أهل الميت بالمغالاة في إظهار حزنهم وخاصة النساء. كما منع تلاوة المراثي واستئجار نائحات محترفات.

وحدّ صولون كذلك من كل مظاهر البذخ والإسراف التي كانت تحدث في الجنازات، وكف الناس عن ذبح الثيران بجانب القبور كقربان لآلهة العالم الآخر ولأرواح الموتى.

كما أصدر تشريعاً بتقليل ما يدفن مع الميت من ملبوسات وحلي. وقد أدى ذلك كله إلى أن تتصف الشعائر الجنائزية بشيء من الاعتدال وهو ما تكشفه الشواهد الأثرية وتؤكده المسرحيات الإغريقية.

وأبسط شعائر الدفن تقدمها لنا مسرحية سوفوكليس ((أنتيجوني)): فلم يكن في مقدور أنتيجوني وهي فتاة وحيدة أن – تواجه قرار كريون بمنع دفن جثة بولونيكيس كما تواجه الحراس المنوط بهم مراقبة الجثة– أن تقوم بشعائر الدفن المعتادة، لذلك قامت بأبسط هذه الشعائر والتي يصفها الحارس قائلاً:

"وفي التو حملت في راحتيها (حفنة من الرمال العطشى
ومن قارورة برونزية ذات زخرف رائع مرفوعة للأعلى
توجت الجثمان المسجى بسكيبة صبتها عليه ثلاث مرات "

فإن حفنات قليلة من الرمال الجافة تنثر فوق الجثة. وصب قليل من القرابين، يعتبر كافياً لكي يتم استقرار الروح في العالم الآخر.

وعندما يعرف كريون أن الآلهة غاضبة منه، وأنها سوف تُنزل به أشد العقاب لمنعه دفن جثة بولونيكيس، فإنه يأمر بدفن الجثة - أو ما تبقى منها- وقد تم ذلك أيضاً بأبسط أشكال الشعائر الجنائزية والتي يصفها الرسول بقوله أنهم وجدوا جثة بولونيكيس وقد مزقتها الكلاب، فأخذوا ما تبقى منها وأجروا لها شعائر دفن متواضعة بدأت بصلاة لبرسيفوني وهاديس كي يُحوِّل غضبهما على بولونيكيس المسكين إلى رحمة وشفعة[1]. ثم غسلوا ما تبقى من جثته من الأدران، ووضعوها فوق بعض الأغصان التي لم تجف بعد وقاموا بحرقها. وأخيرا أقاموا له قبرا بسيطاً في وطنه طيبة.[2]

وتقدم لنا مسرحية "أياس" نموذجاً أكثر تعقيدا لعملية الدفن. فعندما يستقر الرأي على دفن جثة البطل المنتحر، يأمر تيوكر الرجال أن يقوموا بعمل التجهيزات اللازمة للدفن وهي تبدأ بحفر القبر الذي سيدفن فيه، ثم تجهيز الماء الساخن اللازم لغسل الجثة من الأدران، وبعد غسل الجثة يتم إلباسها فاخر الثياب. ولأن أياس كان قائدا عسكرياً فقد طلب تيوكر أن يحضروا أسلحته لتوضع معه في قبره وهو ما كان أياس قد أوصى به قبل موته[3]

ولقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أنه عادة ما كانت توضع مع الميت بعض الأسلحة، وبعض أنواع الأمتعة الخاصة بالمقابر. وكان مقدار ما يزود به الميت من هذه الأشياء يتفاوت تفاوتاً عظيماً من عصر لآخر. فقد كان من عادة النبلاء الموكينيين أن

---

1 – سوفوكليس: انتيجوني

2 – د .منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 31-32

3 – سوفوكليس: "أياس"

يدفنوا مع موتاهم ثروات عظيمة، غير أن أهل العصور التالية كانوا أكثر منهم توخياً لدواعي التدبير والاقتصاد، إلا أنه لم يكن من المألوف أن يحرم الميت من بعض المقتنيات. وكان من المعتاد. إذا كان الميت امرأة أن يضعوا معها كل ما من شأنه أن يزينها في العالم الآخر. وإذا تسمح الظروف ولم يكن باستطاعة الآهل أن يضعوا مع المتوفاة الغالي والنفيس من الهدايا، فإن بعض الحلي الرخيصة تفي بالغرض، لكنهم لم يحرموا امرأة من زينتها الأخيرة مهما كانت الظروف. وبعد أن ينتهي الأهل من غسل الجثة وإلباسها فاخر الثياب وتزيينها بالحلي، تأتي المرحلة الأخيرة وهي عملية الدفن ذاتها.

ولقد عرف الإغريق طريقتين للدفن: الأولى أن تحرق الجثة ويوضع الرماد المتبقي من عملية الحرق في إناء يلف بفاخر القماش ثم يوضع الإناء المحتوي على الرماد في القبر، والثانية أن توضع الجثة في القبر مباشرة أو توضع في تابوت حجري أو خشبي ويدفن التابوت في القبر.

وفي بعض الحالات لم يكن هناك مجال للاختيار، وكان يجب استخدام طريقة الحرق وهو ما حدث فعلاً عند انتشار الوباء في أثينا عام 430 ق.م. فقد تم إحراق جميع الجثث خوفاً من تكدسها وما تحدثه من تلوث يزيد من حجم الكارثة.

كما أن طريقة الحرق كانت تُسهّل نقل رفات من ماتوا بعيداً عن وطنهم، وهو ما تعكسه المسرحيات الإغريقية، ففي مسرحية الكترا لسوفوكليس، يحمل الغريب نبأ موت أورستيس في المنفى ويقدم لأهله القارورة التي تحتوي على رماد جثته ليدفنوها.[1]

ولقد عرفت نساء الإغريق عادة إهالة التراب على رؤوسهن باعتباره مظهراً للحزن الشديد على الموتى، كما كن يقمن بقصّ شعورهن ويعلقنها على هيئة ضفائر في فناء البيت الأمامي. على حين اقتصرت مظاهر الحداد بالنسبة للرجال على قص الشعر ولبس السوداء.

وكانت فترة الحداد تمتد عاماً كاملاً كما يرد في بعض المسرحيات، ففي مسرحية ((الكستس)) يقول أدميتوس معقباً على وفاة زوجته الوفية: إنّ المدينة لن تعرف المرح والبهجة ولن يسمع فيها صوت ناي أو قيثارة لمدة اثني عشر شهرا كاملة،

[1] – سوفوكليس إلكترا

هي فيما يبدو فترة الحداد التي قضى بها العرف وسارت عليها التقاليد لأنه يقول في موضع آخر، مخاطباً زوجته وهي تحتضر، إنه سوف يعيش في حداد دائم عليها وليس لمدة عام كما جرت به العادة.[1]

وفي اللحظات الأخيرة كان الأهل والأقارب يودّعون الميت ويتلون الصلوات التي يتضرعون فيها لآلهة العالم الآخر كي تستقبل فقيدهم استقبالاً حسناً حتى ينال الحظوة والتقدير في عالمه الجديد . وبعد هذه الصلاة يحملون الجثة أو التابوت أو القارورة التي تضم رماد الجثة ويضعونها في مقرها الأخير، القبر.[2]

ولقد اهتم الإغريق بالقبور اهتماماً عظيماً، وأسبغوا عليها نوعا من الجلال والقدسية حتى غدا بعضها مزاراً أو مركزاً للنبوءة. رغم إيمان الإغريق بأن أرواح الموتى تعيش في عالم بعيد قصي هو مملكة الموتى أو العالم الآخر ومن الجدير بالملاحظة أن العديد من المجتمعات قد عرفت هذه الثنائية فيما يتعلق بالموتى، فرغم تصورهم لوجود عالم تسكنه أرواح الموتى يقع في أعماق الأرض، فإنهم لم يكفوا عن تصور أن الموتى يحيون داخل قبورهم وواظبوا على تقديم قرابين الطعام والشراب لهم.

ويرى Gardner أن هذا التناقض ما هو إلا أحد التناقضات الجوهرية التي عرفتها الشعوب على مر الأزمان

لذلك لم يكن من المستغرب أن يهتم الإغريقي اهتماماً كبيراً بالقبور، رغم إيمانه بوجود الأرواح في العالم الآخر، لان القبر هو البوابة التي باجتيازها تبدأ الروح رحلتها الطويلة والشاقة للعالم الآخر.

ولقد اختلفت القبور في أشكالها وأحجامها وطريقة بنائها اختلافاً كبيرا لاختلاف المكان الذي أقيمت فيه وطبقاً لاختلاف طريقة الدفن. وأقدم إشكال القبور وأبسطها ليست سوى حفرة صغيرة في الأرض توضع بداخلها الجثة، ثم تكوَّم فوقها الأحجار أو يهال عليها التراب على هيئة تل صغير.والى هذا النوع تنتمي تلك القبور التي ما تزال موجودة على شواطئ البوسفور والتي تحوي بقايا أبطال ملاحم هوميروس مثل آخيلليوس وباتروكلوس، كما شيد الأثينيون قبوراً على نفس هذا النمط ليدفنوا فيها شهداء المعارك الحربية.

---

[1] – يوربيدس: الكستيس

[2] – د .منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 35.

أما في الجزر اليونانية، حيث تسيطر الطبيعة الصخرية فقد انتشرت القبور الصخرية وهي تلك القبور، التي حفرها السكان في الصخر، أو قاموا بعمل بعض التعديلات في الشقوق والكهوف لتصبح قبراً ملائماً، ولم ينسوا أن يضيفوا لمسة فنيّة لتلك القبور حتى يكسروا حدة الصخر وبرودته.

ولقد اكتشف العالم الأثري Fiedler القبور المبنيّة من الحجر الجيري، وهو يمثل ما كانت عليه القبور في الفترة الكلاسيكية. ولقد عثر Fiedler بداخل التابوت على الهيكل العظمي للمتوفى ومعه قنينتان وقطعتان من العملة النحاسية.

وهذا الدليل الأثري يؤكد صحة ما تقول به المصادر الأدبية من أن الإغريق كانوا يزودون موتاهم ببعض العملات النقدية ليدفعوها للملاح المتجهم خارون charon حتى ينقلهم بقاربه عبر نهر ستيكس Styx الذي يفصل بين عالمي الأحياء والموتى

وكان من عادة إغريق الفترة الكلاسيكية أن يلحقوا بالحجرة التي يدفن فيها الميت حجرة أخرى أصغر منها حجماً ويغلقونها بإحكام. وكانت هذه الحجرة بمثابة مخزن يحتوي على كل أصناف الطعام والشراب. وقد عثر Fiedler في المخزن الملحق بحجرة الدفن على أعداد كبيرة من القدور وبأحجام مختلفة، بعضها للخمر وبعضها للزيت والبعض الآخر للقرابين السائلة. كما عثر على مجموعة من الأكواب المصنوعة من الفخار المحروق. ومن الأشياء الطريفة التي عثر عليها بين محتويات ذلك المخزن مرآة مصنوعة من البرونز، ومصباح صغير قد تم استعماله فعلاً[1]

ومن أهم الأشكال الفنية الخاصة بالقبور والتي انتشرت عبر بلاد الإغريق ما يُعرف بشواهد القبور، وهي عبارة عن كتلة رفيعة ورقيقة من الحجارة ذات نهاية مدببة. تزينها باقات الزهور سواء بطريقة النحت البارز أو الغائر.

ولقد تطورت شواهد القبور تطوراً ملحوظاً، ويرجع أقدم ما تم العثور عليه حتى الآن إلى القرن الثامن ق.م، لكنه لا يقدم لنا الكثير لسوء حالته. ومن بين ما كتبه أرخيلوس (710-680 ق.م) شاهد لقبر يضم اثنين من الموتى تقول كلماته: ((أيتها الأرض الطيبة، فلتضمي بين جنباتك اثنين من أعمدة ناكوس العظام: ميجاتيموس وأرسطوطون)). صنعت أنا أدامينوس هذا الشاهد ليظل رمزاً للعظمة، وليدمر زيوس

[1] – د.منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 36-37.

كل من ((يحاول تحطيمه)). ولا يأتي ذكر إطلاقاً للميت الذي يرقد في القبر، وكأن الشاهد وصانعه أكثر أهمية من الميت نفسه. ويفسر السيد C.M.Bowra إغفال شواهد القبور في هذه الفترة لذكر اسم الميت برغبة الأهل في إبعاد الحظ السيئ عن روح الميت وجثته وعدم إثارة الآلهة وإشعال غيرتهم ضده.

ثم تزايد الاهتمام بالميت نفسه وأصبح الشاهد مصدراً لمعرفة المزيد من المعلومات عن المتوفى. فأحد شواهد القبور التي ترجع إلى القرن السادس منقوش عليه: ((أيها المواطن، أيها الغريب القادم من طرق بعيدة، ارحم تيتخوس الشجاع ثم مر بسلام، لقد مات في الحرب وخسر أيام الشباب ابكِ عليه ثم امضِ في سلام إلى حيث تقودك أعمالك الصالحة)).

ومعظم شواهد القبور في هذه الفترة تأخذ نفس النمط، فهي توجه الحديث للمارة وتطلب منهم أن يشفقوا على الميت وأن يتذكروه. ثم بدأت الشواهد تعطي مزيداً من المعلومات عن الميت نفسه مثل "لمبيتو" التي ماتت بعيداً عن وطنها، و((فراسكيليا)) التي تلقب دائماً بالعذراء والتي حصلت على هذا الاسم من الآلهة بدلاً من الزواج، وكذلك ((كسينوفانيس)) الذي شيد له أبوه هذا القبر ((بسبب تقواه وتواضعه)).

ولقد تفاوتت نقوش شواهد القبور بين كلمة ((وداعاً)) فقط وبين كتابة عبارات مطولة يعبر فيها الأحياء عن حزنهم الشديد. فعلى شاهد قبر سيدة تدعى ميليتي منقوش ((الوداع- هذه مقبرة ميليتي. أحسن النساء ترقد هنا، التي أحبت زوجها المحب أوتيموس. ولأنك كنت أكثر من ممتازة فإنه يشتاق إليك بعد موتك. فعلاً كنت أفضل النساء)) ومن الغريب أن الكتابة على شاهد القبر تستكمل كالآتي: ((وأنت أيضا يا زوجي العزيز وداعاً واهتم بأطفالنا)). وكأن كاتب القبر يستنطق الزوجة بعد موتها بهذه العبارة.

ولقد شيدت بعض القبور على هيئة واجهة ونحتت صورة المتوفى بالطريقة البارزة في وسط الأعمدة، وفي أحيان أخرى كان يتم عمل تمثال نصفي أو كامل للميت بدلاً من النحت لكنها لم تنتشر سوى في العصر المقدوني والروماني لأنها كانت تتطلب تكاليف باهظة.

ولقد حرص الإغريق على تزيين جدران المقابر بتلك اللوحات الجنائزية التي لا تكاد يخلو منها متحف من المتاحف الكبيرة. وتمثل هذه اللوحات – وان اختلفت في

بعض التفاصيل- رجلاً وسيدة جالسين إلى وليمة حافلة بما لذ وطاب من المأكل والمشرب، وبينما يجلس الرجل متكأً على الطريقة الإغريقية المعروفة، تجلس السيدة إلى قدميه، والى جانبها عبد يقدم لها الخمر.[1]

وقد اختلفت القبور كذلك في الحجم، فكان بعضها صغيراً، وكان بعضها كبيراً بحيث يضم خمس أو ست مقصورات للدفن.

وعلى ما يبدو في الإشارات التي ترد في المسرحيات الإغريقية، كان يجوز دفن الرجال والنساء معاً. ففي مسرحية ((حاملات القرابين)) لأسخيلوس، حيث تسمع كليمنسترا نبأ مقتل عشيقها ايجستوس، تصرخ من شدة الحزن فيقول لها أورستيس متهكماً: ((أتحبين زوجك؟ إذن سوف ترقدين معه في نفس القبر...حتى لا تتخلين عنه أبداً، حتى بعد موته...)).

وفي مسرحية "الكستيس" ليوربيدس حين يعصر الألم نفس أدميتوس لفراق زوجته الوفية، يرجوها أن تنتظره ليموت معها بعد أن يأمر بتجهيز تلك الحجرة التي ستضمهما معاً، يقصد القبر، فهو سيوصي أن يدفن مع زوجته، حتى يرقد بجانبها إلى الآبد.

وتكشف المسرحيات مدى قدسية القبور ومكانتها السامية في نفوس الإغريق: ففي مسرحية الفرس يؤكد ايسخولوسأن المحاربين الإغريق كانوا مدفوعين في حربهم مع الفرس بحماسهم وحميتهم للدفاع عن وطنهم وعن زوجاتهم وأبنائهم، وكانوا مدفوعين كذلك برغبتهم في حماية مقدساتهم التي يحرصون على ألا يدنسها معتدي، وهذه المقدسات هي معابد للآلهة وقبور الأسلاف.[2]

---

[1] - لقد أثارت هذه اللوحات جدلاً كبيراً، وتعجب كثير من الدارسين كيف ترسم الولائم والحفلات على جدران القبور. وكيف تصور المتع الحسية الدنيوية على جدران تلفها برودة الموت. وأسفر الجدل على ثلاثة آراء: فيرى Gardner أن هذه الرسومات تمثل مناظر من الحياة اليومية للمتوفى. بينما يفسر K.O.Mmuller هذه المناظر على أنها تمثل النعيم الذي سيقيم فيه الأبرار في العالم الآخر والملذات التي سوف ينعمون بها. في حين يقف الأستاذ Gerhard حائر بين احتمالين: فهو يتكلم أحيانا عن الرسم الجنائزي على انه للمتوفى ويمثل اللذات التي سوف ينعم بها في العالم الآخر. وفي أحيان أخرى يشير إليه باعتباره يمثل احتفالاً يقيمه الأقارب والأصدقاء في ذكرى المتوفى.

[2] - المرجع السابق، ص 39-40

2- صورة العالم الآخر في المسرح الإغريقي

منذ أن أدرك الإنسان حتمية الموت، شغل تفكيره بمشكلة ما بعد الموت، لأنه لم يستطع أن يستوعب فكرة أنه بموته ينعدم وجوده تماماً ويتلاشى وكأن لم يكن.

إن التفكير في الحياة الأخرى أو الوجود بعد الموت تأكيد لأهمية الحياة نفسها، فلو أن حياة البشر انتهت بموتهم لكانت الحياة نوعاً من العبث الذي لا معنى له ولا هدف.

ولقد شغل التفكير في العالم الآخر، عالم ما بعد الموت، ذهن الإنسان في كل زمان ومكان، ولقد كان هوميروس أول من قدم للإغريق تصوره لهذا العالم، وحكى لهم قصة خلقه. ففي الإلياذة يحكي بوسيدون قصة خلق الكون فيقول إن الإخوة الثلاثة زيوس وهاديس وبوسيدون ولدوا من أبوين هما كرونوس وريا، وقسمت بينهم جميعاً الأشياء، فأخذ كل منهم منطقته المخصصة له عن طريق القرعة، فكان البحر من نصيب بوسيدون، وكانت السماء من نصيب زيوس، أما الظلام الدامس فكان من نصيب هاديس.

فأول ملامح الصورة التي يرسمها هوميروس للعالم الآخر هي الظلام، فالشمس الساطعة لا تصافح أشعتها وجوه الموتى سواء في صعودها إلى كبد السماء، أو حينما تهبط مرة أخرى إلى حضن الأرض، إنما يلف الموتى التعساء ظلام حالك.

والسمة الثانية للعالم الآخر عند هوميروس هي الكآبة. فعندما يلتقي أوديسيوس بروح العراف ترسياس، تكون أولى الكلمات التي يخاطبه بها العراف هي:

((ما خطبك أيها التعس، لماذا تركت ضوء الشمس
وقدمت إلى هنا، لترى الموت ومنطقة لا مرح فيها؟))

فمملكة الموتى كما يصورها هوميروس، مكان كئيب مظلم لا يسر القلب أو العين ولا يعرف المرح والسعادة إليه طريقاً.

لقد تصور هوميروس أيضاً أن العالم الآخر يقع في مكان قصي في أعماق الأرض، وأن هناك العديد من الصعاب والعقبات التي تجعل من المستحيل على غير الموتى أن يصلوا إليه، بل إن الموتى أنفسهم يصلون إليه بشق الأنفس.

والموتى كما يصورهم هوميروس، يحيون في العالم الآخر حياة الأطياف، أطياف فاقدة لكل القوة التي كانت تسري في عروقها قبل الموت.

وينقسم العالم الآخر عند هوميروس إلى قسمين: القسم الأول يُعاقب فيه أولئك الذين ارتكبوا جرائم في حق الآلهة، مثل سيزيفوس وتانتالوس وتيتيوس. وهم يعانون أشد أنواع العذاب وهم في كامل وعيهم حتى يشعروا بما ينزل بهم من عقاب.

وهناك، في العالم الآخر مكان جميل يتواجد فيه الأخيار يسمى ((السهل الألوسي)) حيث تسير الحياة في سهولة ويسر. كما تشير إلى مكان بهيج آخر تسكنه أرواح الأبطال ويسمى ((جزر المباركين)) حيث تنبت أجمل الزهور.

وتتميز الصورة العامة التي رسمها هوميروس للعالم الآخر بالضبابية وعدم الوضوح فلا يمكن أن تلمح فيما كتبه الكيفية التي يحيا بها الموتى في عالمهم: كيف يقضون أوقاتهم، ماذا يفعلون في حياتهم اليومية في ذلك العالم.

ولقد ظلت هذه الصورة الهوميرية الضبابية للعالم الآخر سائدة ردحاً من الزمن، لكنها بدأت تتغير وتتضح معالمها بالتدريج.

ثم ساعدت العبادات السرية المعروفة بالأسرار في زيادة وضوح معالم صورة العالم الآخر في ذهن الإغريق، لأن الهدف من هذه العبادات كان ضمان حياة سعيدة فيما بعد الموت. فالأسرار الآليسوية – طبقاً لما نعرفه عنها حتى الآن - لا تُلزم أتباعها ومريديها بسلوك معين في حياتهم اليومية، إنما هي مجموعة من الشعائر والطقوس إذا قام الإنسان بها في حياته ينال السعادة في العالم الآخر أياً كان سلوكه في حياته.

لذلك كان من الطبيعي أن تثار حولها التساؤلات، ويقول أحد الفلاسفة ساخراً "هل ينعم لص فاجر بحياة أسعد في هاديس لمجرد أنه حفظ هذه التعاويذ وقام بأداء هذه الطقوس في حين يحرم من ذلك المصير رجل صالح لمجرد أنه لم يقم بها". كما يسخر أريستوفانيس من فكرة أن ينال الإنسان مصيراً أفضل في العالم الآخر لمجرد أنه تلقى هذه الأسرار، فيجعل ترجايوس في مسرحيته ((السلام)) يقترض ثلاث دراخمات ليشتري بها خنزيراً يضحي به ليتلقى هو الأسرار هو قبل موته حتى يضمن أن يعيش سعيداً فيما بعد الموت.

ويرى W.K.C.Gutihrie أن العقيدة الأورفية بدأت تتلمس طريقها في الوجود مع بدايات القرن السادس قبل الميلاد وأنها صارت في القرنين الخامس والرابع ق.م أقوى المذاهب الدينية وأكثرها تأثير. وتجمع آراء القدماء والمحدثين على أن كثير من تعاليم الأورفية، إن لم تكن كلها، مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة[1].

[1] - المرجع السابق، ص 58-59.

ولقد جعلت العقيدة الأورفية جلّ اهتمامها منصباً على الحياة بعد الموت، وكان شغلها الشاغل كيف تصل الروح بسلام إلى العالم الآخر دون أن تتخبط في الدروب المتشابكة، ودون أن تحيد عن طريقها وسط الممرات المتشابهة. وكان على معلمي الأورفية أن يلقنوا الروح ما ستفعله لتهبط بسلام، وما سوف تقوله لحراس العالم الآخر، حتى يسمحوا لها بالمرور والاستقرار في أرض الأبدية والخلود، ولقد تبلورت هذه التعليمات فيما يسمى بـ((الألواح الذهبية)) أو الألواح الأورفية، التي كانت توضع مع الميت في قبره أو تعلَّق في عنقه على هيئة تمائم لتكون مرشدة في عملية النزول للعالم الآخر وهي تتفق في ذلك الهدف مع كتاب الموتى، الذي حرص المصريون القدماء على وضع بعض نصوصه مع موتاهم في القبور.

ولقد ساعدت العقيدة الأورفية في زيادة توضيح معالم صورة العالم الآخر في ذهن الإغريق. وبدلاً من تلك الصورة الهلامية التي يلفها الضباب التي رسمها هوميروس، وصفت الألواح الأورفية العالم الآخر وصوَّرته على أنه يشبه الأرض التي نحيا عليها لكنه أكثر جمالاً وروعة، مليء بعيون الماء والأشجار. كما تصور الموتى على أنهم في حالة أشبه بحالتهم وهم أحياء، فلم يعودوا أطيافاً هزيلة تُهمهِمُ بكلمات غير مفهومة لكنهم يتكلمون ويتحاورون مع حراس العالم الآخر.

وبسبب انتشار الأليوسية والأورفية بدأت صورة العالم الآخر تتضح في ذهن الإغريقي، ومع بدايات القرن الخامس ق.م أصبح قادر على تصور أدق التفصيلات التي ستراها روحه في العالم الآخر.[1]

وسنحاول في هذا الفصل أن نحدد ملامح صورة العالم الآخر من خلال المسرحيات الإغريقية، وان كنا ندرك أن ما تقدمه هذه المسرحيات ليست الصورة الكاملة، وذلك لكثرة ما فقد من التراث المسرحي، الذي كان من الممكن أن يمدنا بالكثير من المعلومات عن تصور الإغريق للعالم الآخر لو أبقت عليه يد الزمان.

حين يأتي الموت لإنسان تنتهي صلته بعالم الأحياء، وتبدأ رحلته إلى العالم الآخر قاطعاً ذلك الطريق البغيض المليء بالعقبات.

وأول العقبات نهر ستيكس (معناه الكريه) الذي يعبره الموتى بمساعدة خارون العبوس الذي يصيح في تجهم بوجه كل من يتلكأ في ركوب قاربه العتيق. وهو دائم الغضب وفي عجلة من أمره طوال الوقت.

وإذا كان الطريق إلى العالم الآخر مليئًا بالصعاب، فلأن الخروج منه هو المستحيل بعينه. فهناك ذلك المخلوق البشع (كربيروس) الذي يحرس بوابة مملكة

[1] - نفس المرجع، ص 60-61

الموتى ويمنع من يحاول الهرب منها، كما أنه يفتك بكل من يحاول دخول عالم الموتى وهو على قيد الحياة.

ولقد صورت الأساطير كربيروس في صورة كلب ضخم له مائة رأس، لكنه أصبح يصور فيما بعد على أن له ثلاثة رؤوس مخيفة وثلاثة أجساد في حين تخرج الثعابين من رقبته وظهره.

وبعد الرحلة الشاقة التي تصل الروح إلى مملكة الموتى، إلى هاديس الذي لا تدخله الشمس. لذلك فإن كل شخصيات المسرحيات الإغريقية المقدمة على الموت لا يفوتها أن تقف لحظات تودع أشعة الشمس وضوء النهار، لأنها لن تراها ثانية في تلك المنازل التي لا تدخلها الشمس. فها هو أياس يقف قبل أن ينتحر ليودع الشمس قائلاً:

((إنني أخاطبك أي ضوء النهار اللامع المشرق في هذه اللحظة
و يا رب الشمس يا من تقود مركبتك
أخاطبك كآخر شيء وكنهاية ليس بعدها من شيء آخر أبدا)).

حتى أوديب، الكهل الكفيف الذي لا يرى للشمس شعاعاً، لا ينسى أن يودع الشمس المشرقة قائلاً: "يا ضوء الشمس هذه هي المرة الأولى التي يشعر فيها جسدي بحرارتك، لأنني الآن في طريقي لذلك العالم السفلي المظلم".

بل إن كل من يتحدث عن الموت في المسرحيات يقرنه بالظلمة في حين يقرن الحياة بالنور. غير أن ذلك لم يمنع الإغريق من تصور إمكانية قضاء حياة سعيدة في ذلك العالم، ففي مسرحية ((الكستيس))- على سبيل المثال – يودع الكورس الكستيس الزوجة الوفية متمنياً لها قضاء حياة سعيدة في هاديس الذي لا تدخله الشمس.

والعالم الآخر مملكة يعيش فيها الموتى ويقوم بإدارة مقاليد الحكم فيها مجموعة كبيرة من الآلهة، على رأسهم زيوس. فالمسرحيات الإغريقية تؤكد أن كبير الآلهة زيوس إله السماوات ببرقها ورعدها، يشرف كذلك على العالم الآخر، فهو يحاكم الموتى ويحدد لهم مصائرهم.

فقد عبد الإغريق زيوس باعتباره إلهاً في العالم الآخر تحت اسم آخر هو Zeus Meilichios.

أما الإله هاديس الذي يجلس على عرش العالم الآخر وبجانبه زوجته برسيفوني، فهو شقيق كبير الآلهة زيوس بوسيدون إله البحر.

وصورة الآلهة هاديس يحوطها الغموض، والرهبة بسبب ذلك الخوف الغريزي الذي يشعر به الأحياء تجاه الموت بالإضافة إلى كونه ذلك العالم البعيد الرابض في أعماق المجهول. لذلك كان الإله هاديس أكثر آلهة الإغريق إثارة للكراهية.

والإله هاديس عند ايسخولوس إله عظيم عادل، يحاسب رعيته بما قاموا من أعمال دنياهم، فهو لا يعاقبهم ولا يكافئهم كيفما اتفق، كما أنه لا يتركهم دون حساب أو جزاء.

إنه يراقب كل أعمالهم ويسجلها حتى ينال كل إنسان بعد موته جزاء ما قدمت يده في حياته. لذلك يقول عنه الكورس في مسرحية ايسخولوس((إلهات الرحمة)):

ذلك لأن هاديس العظيم هو محاسب الفانين
في العالم الواقع تحت الأرض، فهو يراقب كل شيء
بعقله كلوح تُسجَّل عليه الكتابة.

و هاديس هو الإله الذي يرسل الإيرينيات للانتقام ممن يرتكب جرماً أو يقترف إثماً. ففي نفس المسرحية يؤكد ايسخولوس أن ربات الانتقام، اللاتي يرسلهن هاديس، سوف يمسكن بتلابيب أوديستيس وسوف يحضرنه إلى العالم الآخر حيث يلقى عقابه على قتل أمه، وهناك سوف يرى آخرين ينالون عقابهم لأنهم أخطؤوا في حق الإله، أو لم يراعوا حرمة الضيف، أو امتدت أيديهم بالأذى لوالديهم فيلقى كل منهم جزاء جريمته[1].

وتسهب المسرحيات الإغريقية في الإشارة إلى إله آخر من آلهة العالم الآخر هو (هرميس) وتوضيح طبيعة دوره وتشير إليه المسرحيات باسم: هرميس العالم السفلي. ولقد شاع استخدام اسمه في أعمال السحر التي يراد بها إيذاء الغير. ويبدو أن عبادته كانت شائعة ومنتشرة بدرجة كبيرة، حتى أنَ قانوناً صدر يحرّم إقامة تماثيل له فوق القبور.

والمهمة الأولى التي يقوم بها هرميس هي إبلاغ البشر بأحكام الآلهة، كما أنه يوصل للآلهة وللموتى رسائل الأحياء إليهم. لذلك فان الكترا تتضرع إليه قائلة:

---

[1] – ايسخولوس: الصافحات.

أيها الرسول الأعظم للعالمين العلوي والسفلي
أيا هرميس الأرضي استدع من اجلي قوى العالم السفلي
كي تستمع إلي.(1)

وهو أيضاً الذي يقود أرواح الموتى، إذا ما دعت الضرورة إلى صعودها إلى عالم الأحياء. لذلك فان الكورس يبتهل إليه في مسرحية ((الفرس)) كي يبعث بروح الملك الراحل داريوس إلى النور. يقول الكورس مبتهلاً:

أيتها القوى الأرضية المقدسة
أيتها الأرض، أيا هرميس يا ملك الموتى
فلترسلوا الروح من جوف الأرض إلى النور(2).

أما أشهر صفات هرميس فهو أنه ((مرشد الموتى)) فهو الذي يقودهم في دروب العالم الآخر المتشابهة ومسالكه المتشعبة. ولم تكن مهام هرميس قاصرة على الموتى فحسب بل شملت الأحياء أيضاً فقد كان إلهاً للتجار والرحالة بل واللصوص كذلك. فكأنه كان يحرس الجميع في رحلاتهم، سواء في رحلتهم الأخيرة إلى مملكة الموتى أو في رحلاتهم العادية فوق سطح الأرض. لذلك فإن الإله ابولون يستحلفه أن يرعى أودستيس في تجواله، فهو الإله الحارس.[3]

ومن اللافت للنظر أن أول ما ينطق به أودستيس في مسرحية ((حاملات القرابين)) هو اسم هريس ((العالم السفلي))، إذ يتضرع إليه ليكون منقذه وحليفه، يقول أورستيس:

أيا هرميس الأرضي، يا من تتولى سلطة خولها لك أبو الآلهة..كن منقذي، وقف حليفاً لي في قضيتي.

وكذلك في مسرحية ((إلكترا)) لسوفوكليس، بينما يقوم أورستيس بقتل أمه وعشيقها، فإن الكورس لا يتوجه لأي من آلهة الأوليمبوس العديدة طلباً للمساعدة

---

[1] – ايسخولوس: حاملات القرابين.
[2] – أيسخولوس: الفرس
[3] – أيسخولوس: حاملات القرابين

إنما يتضرع إلى هرميس كي يمد لهم يد المساعدة وينتهي أورستيس من مهمته بنجاح.

أما ربات الانتقام اللائي يسكن هاديس المظلم والمسميات بالإيرينيات فقد كن يُسببن الذعر والهلع لكل من يسمع اسمهن، وهن أسبق من زيوس ومن آلهة الأوليمبوس أجمعين. والإيرينيات –كما تقدمهم المصادر الأدبية- ثلاث من حيث العدد، لكنهن يعملن كفريق متجانس. وهن ((الرعب غير المرئي)).

وبعد أن يقتل أورستيس أمه، فإنه يستعد للهرب لأن الإيرينيات قادمات للانتقام منه ويصفهن بقوله:

إنهن على هيئة الجورجانات وفي ثياب قاتمة ولهن
جدائل شعر من الأفاعي المتزاحمة.(1)

ونظراً لارتباط الإيرينيات بالليل، فقد كانت تقام لهن الصلوات وتقدم لهن القرابين أثناء الليل وهو ما تؤكده كليمنسترا في حديثها للإيرينيات النائمات، فهي تحثهن بقولها أنها قدّمت إليهن الكثير من القرابين في ظلمة الليل، في ساعة ليست مكرسة لأي إله آخر. ومهمة الإيرينيات كما يشير إليها اسخيولوس، هي الانتقام للدم المهدر والأخذ بثأر القتيل من القاتل.(2)

أما الإيرينيات عند سوفوكليس فهن إلهات الرحمة، وتتجسد هذه النظرة لهن كإلهات للرحمة في صلاة إلكترا حيث تقول:

أيا نزل هاديس وبرسيفوني
أيا هرميس العالم الآخر، يا ربة الانتقام المقدسة
أيتها الإيرينيات المبجلات، يا بنات الآلهة
يا من تراقبن من يلقون حتفهم ظلماً
والذين تدنس مخادعهم
احضرن، امددن يد المساعدة واطلبن الثأر
لمقتل أبينا(3)

---

[1] –أيسخولوس: حاملات القرابين.

[2] – –أيسخولوس: الصافحات.

[3] – سوفوكليس: إلكترا.

كما يتوجه أوديب بصلاته للإيرينيات ويتضرع إليهن أن يكن رحيمات به في شيخوخته، وأن تساعدنه في المرور من الحياة إلى الموت كي ينال قدراً من الراحة بعد رحلة الحياة الشاقة التي كتبتها عليه الأقدار.[1]

أما في مسرحية ((أورستيس)) ليوربيدس فإن الكورس يتضرع إلى الإيرينيات باعتبارهن إلهات الرحمة. كي يخلصن أورستيس من نوبة الجنون الناي أصابته بعد جريمة القتل.[2] وهو ما يؤكد أن الإيرينيات تحولن في ذهن الإغريق من ربات للانتقام إلى ربات رحيمات يتضرع إليهن الإنسان في وقت المحن والشدائد كي يأخذن بيده وينقذنه من محنته.

كانت هذه نظرة سريعة على آلهة العالم الآخر الكائن في أعماق الأرض وسط ظلمات المجهول. غير أن بعض المسرحيات تشير إلى أنه مع منتصف النصف الثاني من القرن الخامس ق.م بدأت نظرة جديدة في التبلور، نظرة تعتبر هاديس بمكانه التقليدي في أعماق الأرض مكاناً للعقاب فقط أما أرواح الصالحين فتصعد إلى السماء.[3]

3- محاكمة الموتى وحياة ما بعد الموت

نلمس فيما تبقى من مسرحيات ايسخولوس إيماناً قوياً بأن الموت ليس نهاية الوجود الإنساني، بل إنّ هناك حياة أخرى فيما بعد الموت يحاكم فيها الموتى بناء على أعمالهم في الحياة الدنيا. بل إن رب الأرباب (زيوس) يشرف بنفسه على محاكمة الموتى ((وفقاً لما يقال فإن في(الدار الآخرة) زيوس آخر بين الموتى يقاضيهم على آثامهم، ويعقد آخر محاكماتهم)).[4]

وسواء يشير إلى (زيوس العالم الآخر)،و (زيوس ميلخيوس)، أو إلى الإله هاديس باعتباره نظيراً للإله زيوس، فان ما يعنينا هنا في المقام الأول تأكيد وجود

[1] – سوفوكليس: أوديب في كولونوس

[2] – يوربيدس: اوريست

[3] – د. منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 73-74.

[4] – ايسخولوس: المستجيرات

محاكمة للموتى في العالم الآخر،يحاسب فيها الموتىعلى أساس أخلاقي فيعاقبون على سلوكهم السيئ تجاه الآلهة وتجاه غيرهم من البشر.

لقد تصور الإغريق أن الموتى يمرون أمام آلهة العالم الآخر وتتم مساءلتهم عما قاموا به في حياتهم من أعمال، ومن بين هذه الآلهة الإيرينيات اللائي تخصصن فيما يبدو إلى النظر في جرائم القتل وسفك الدماء. فمن بَسَطَ يديه وكانتا طاهرتين نظيفتين فلن ينصبَّ عيه غضبهن، بل يقض حياته في العالم الآخر سعيداً آمناً. أما من يخفي يديه خلف ظهره خشية أن يروا الدماء التي تلوثها مثلما يفعل أوريست فسيجد الإيرينيات واقفات له بالمرصاد ليعلن حقيقة جريمته، وينتقمن للدم الذي أريق.

ورغم أنّ ايسخولوس لا يحدد نوع العقاب الذي ينتظر المذنبين في العالم الآخر، فلم يكن ذلك مما لا يعرفه جمهور المسرح. فهو بالقطع يعرف ما يذكره هوميروس من أبشع أنواع العقاب التي يلقاها من الثالوث الشهير: سيزيفوس تانتالوس، وتيتوس. كما كان يعرف كذلك أنواع العقاب التي شارت إليها العقيدة الأورفية مثل حمل الماء في جرار بلا قاع، أو البقاء في الوحل، ولا أدل على سعة معرفة الإغريق بهذه الأنماط من العقاب من إشارات أرستوفانيس إليها في مسرحياته.[1]

4- العلاقة الجدلية بين عالم الأحياء والعالم الآخر

إنَّ دورة الحياة والموت تجمع بين عالمي الأحياء والموتى في تناغم واتساق مذهل، فإنّ الأرض، الأم التي تلد الأشياء جميعاً من إنسان وحيوان ونبات، وتتعهدهم بالعناية والرعاية وتمنحهم القوة، تجمعهم مرة أخرى في رحمها، لتعيد عملية الميلاد مرة ثانية. ويتكرر ذلك الميلاد والحصاد مادامت الحياة مستمرة.

هذا التصور لدورة الحياة يزيل رهبة الموت من نفوس البشر إلى حد كبير، لأن الموت لا يكون حينئذ النهاية المطلقة التي لا شيء بعدها سوى العدم، بل إن الحياة تتجدد مع كل ميلاد جديد .وعندما تنتهي حياة الإنسان تضمه الأرض بين جنباتها حيث يحيا في عالم آخر خاص بالموتى.

ورغم بعد الشّقة بين عالم الأحياء وعالم الموتى، ورغم تصور الإنسان لوجود الكثير من العقبات والأخطار التي تفصل بينهما، فإنّ الخيال الإنساني تخطى كل ذلك

---

[1] – أرستوفانيس: الضفادع.

وأقام علاقة مباشرة بينهما . لذلك عرفت الكثير من الحضارات ما يعرف بقصص النزول، نزول بعض الأحياء، لسببٍ أو آخر، إلى عالم الموتى والعودة مرة أخرى إلى عالمهم سالمين.

وأقدم هذه الرحلات التي حفظتها لنا الوثائق الأدبية هي رحلة الآلهة عشتار زوجة الإله تموز إلى مملكة الموتى، أو عالم اللارجعة كما تشير إليه المصادر السومرية والبابلية.[1]

ويحفل التراث الإغريقي كذلك بقصص نزول بعض الأحياء إلى عالم الظلمات والعودة مرة أخرى إلى النور. ومن أشهر هذه الرحلات، رحلة أوديسيوس التي يصفها هوميروس في الأوديسيا .

وتحكي الأساطير الإغريقية أن الآلهة ديميتر قد قامت بنفس الرحلة للعالم الآخر أثناء بحثها عن ابنتها برسيفوني التي اختطفها الإله هاديس ليتخذها زوجة له.

وكما يحفل التراث الأدبي الإغريقي بقصص نزول بعض الآلهة وبعض البشر إلى عالم الموتى فإن فكرة صعود الموتى إلى عالم الأحياء من الأفكار التي سيطرت على الإغريق، مثلهم في ذلك مثل بعض الشعوب الأخرى.

ومن أشهر الأعياد الإغريقية التي تصور الموتى يصعدون أثنائها للاختلاط بهم ثم العودة ثانية إلى عالمهم، عيد الانثيستيريا .

كان عيد الانثيستيريا يقام سنوياً في اليوم الحادي عشر من شهر أنثيسترون ويستمر لمدة ثلاثة أيام. وكان كل يوم من الأيام الثلاثة يحمل اسماً معيناً، فاليوم الأول "يوم فتح الجرار" والثاني "يوم الأقداح" في حين يسمى الثالث "يوم القدور" .

وهناك جرة ضخمة الحجم مدفونة حتى منتصفها تقريباً في الأرض، وبجانبها يقف هرميس، مرشد الموتى، ممسكاً بعصاه. وهناك أيضاً ثلاث أرواح مرسومة وهي خارجة من تلك الجرة، بينما هناك روح أخرى في طريقها إلى الداخل.

ويعتقد السيد C.Kerenyi أنه في اليوم الأول للعيد كانت جرار الخمر المعتقة من العام الماضي تفتح ليشرب الجميع في احتفال صاخب، وكانت رائحة الخمر تجتذب أرواح الموتى فتخرج من عالمها لتأخذ نصيبها وتشرب كما تشاء ويشرف عليها في غدوها ورواحها هرميس، مرشد الموتى.

---

[1] – صموئيل نوح كريمر: أساطير العالم القديم، ص 102–103.

بينما تؤكد السيدة Harrison أن تلك الجرار لم تكن سوى نوع من الجرار الكبيرة الحجم التي كانت تستخدم لدفن الموتى.

تقول السيدة هاريسون أنه في يوم فتح الجرار كان الأحياء يرفعون الغطاء عن هذه الجرار – القبور، لتخرج منها أرواح الموتى لتشارك في عيد الانثيستيريا ثم تعود إليها مرة أخرى بعد انتهاء الاحتفال وكان يشرف عليها في غدوها ورواحها هرميس، مرشد الموتى.[1] ومن هذين التفسيرين نرى أن عالم الأحياء وعالم الموتى لم يكونا في التصور الإغريقي عالمين منفصلين عن بعضهما: فالأحياء ينزلون إلى عالم الموتى وأرواح الموتى تخرج كلما شاءت لتختلط بالأحياء ثم لتعود إلى عالمها مرة ثانية.

إن الحديث إلى الموتى، وتصويرهم على أنهم مازالوا يحتفظون –رغم موته–، بكافة حواسهم من سمع وبصر وإحساس يتكرر كثيراً خلال المسرحيات. فإن إلكترا تتحدث إلى روح أبيها أغاممنون وكأنه مازال يحتفظ بكافة حواسه، لذلك فإنها تخاطبه مخاطبة الأحياء فهي تطلب منه أن يسمعها، وتكرر الرجاء بعد ذلك أن يسمعها، وأن يستجيب لتوسلاتها. كما تتكرر كلمة "اسمعني" مرات عديدة على لسان الكورس حيث يخاطب أغاممنون، بل إن أعضاء الجوقة يؤمنون أن روح أغاممنون سوف تخرج إليهم، بعد سماع توسلاتهم، كي تساعدهم في الانتقام من قاتليه.[2]

كذلك يتوسل أورستيس إلى الأرض التي تضم أباه، أن تسمح لروحه بالخروج ((ليرى)) صراعه الضروس ضد قاتليه. إن حديث إلكترا وأورستيس إلى روح أغاممنون تعطينا إحساساً قوياً بوجود أغاممنون الفعلي على خشبة المسرح، فهما يذكرانه بالطريقة المهينة التي قُتل بها حتى يستثيرا غضبه وسخطه. ولقد كان أيسخولوس موفقاً للغاية حينما قسم الحديث الموجه إلى روح أغاممنون بين أورستين والكترا، فكل منهما يضغط عليه من ناحية، ويتوالى الضغط بتوالي الحديث حتى يصل إلى قمته عندما تسأله إلكترا عما إذا كان سينهض ويرفع رأسه للرد على تلك الإهانات التي وجهها إليه قاتلوه. فقد رسخ في ذهن الإغريق أن الموتى –رغم موتهم– ليسوا في حالة موات، ولا يقطعون صلتهم بعالم الأحياء مهما باعدت بينهم المسافات والأزمان.

---

[1] – منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 120 – 121.

[2] – يوربيدس: الكستس.

ويتزايد ذلك الاعتقاد في حالة الروح الغاضبة الثائرة لمن مات مقتولاً، فان روحه تبعث باللعنات المدمرة من العالم الآخر إلى عالم الأحياء وتنتقم من قاتلها شر انتقام.[1]

كذلك فإن تقديس الموتى وعبادة الأبطال التي مارسها الإغريق تجمع بين عالمي الأحياء والموتى في تناسق وتناغم، وتؤكد أن كلاً منهما مرتبط بالآخر إلى حد بعيد.



[1] – د. منيرة كروان، العالم الآخر في المسرح الإغريقي، ص 131-132.

الفصل العاشر

الكوميديا

أولاً- نشأة الكوميديا

يقول أرسطو في كتابه فن الشعر "إن الملهاة قد تطورت من أولئك الذين كانوا يقودون موكب عضو التذكير (الفاللوس)".

و في هذه الاحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس) Komos ويرددون أغنية لدينيسيوس تسمى: "الأغنية الفاللية phallikon" وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلي المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها ارتجالاً سواء في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أو حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت الكوميديا، ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائي الفج إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية كما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال[1].

ويقر أرسطو بأن مراحل تطور الكوميديا غامضة ومجهولة لعدم الاهتمام بها منذ البدء، وأن الأرخون archon (الحاكم) لم يؤلف الجوقة الكوميدية في أثينا إلا في وقت متأخر (ربما كان 486 ق.م)، ولكن أفراد هذه الجوقة كانوا من الهواة المتطوعين، ومنذ ذلك الحين اتخذت الكوميديا الشكل الفني الذي وضعه الكُتَّاب المسرحيون الذين ذُكروا في الوثائق الرسمية. وهؤلاء الكتاب هم الذين ابتكروا للكوميديا أقنعتها ومقدماتها والعدد الكبير من الممثلين (الذي اشتهرت بهم) وما إلى ذلك من الأمور المجهولة بالنسبة لنا. وأول من صاغ الموضوعات الكوميدية في بناء درامي كان الشاعر الصقلي إبيخارموس والشاعر فورميس، حيث إن الكوميديا وفدت أول الأمر من صقلية، وفي أثينا كان أول كتابها كراتيس الذي هجر الطابع الهجائي

---

[1] – د.أحمد عثمان: الشعر الاغريقي، مرجع سابق، ص 187-188.

المقذع وارتقى بموضوعات الكوميديا، ووصلت الكوميديا إلى أوج كمالها على يد أريستوفانيس. وكانت الكوميديا تُعرض مثل التراجيديا في أعياد الديونيسيا الكبرى، حيث تتجلى مظاهر الفخامة، وكان يحضر لرؤيتها المشاهدون من كل مكان في بلاد الإغريق، وكانت تتضمن موكباً فاخراً يًحمل فيه تمثال الإله ديونيسوس على عربة، ثم احتفالاً مسرحياً يستمر فيه عرض التراجيديا والكوميديا لمدة ثلاثة أيام. كذلك كانت الكوميديا تُعرض في أعياد اللينايا التي كانت تُقام تكريماً لديونيسوس بوصفه رباً لمعاصر النبيذ (أو دنان الخمر)، وكانت تتضمن موكب ديني ثم تقديم للأضاحي ثم عرض مسرحي لكُتَّاب الكوميديا .

ارتبطت الكوميديا إذاً –مثلها في ذلك مثل التراجيديا– بأعياد ديونيسوس الإله الشعبي، الذي كانت عبادته واسعة الانتشار وسهلة في طقوسها . وهذا يدل على أن الدراما الإغريقية قد ارتبطت منذ نشأتها بالجماهير العريضة التي كانت تشارك في احتفالات هذا الإله، حيث إن عرض المسرحيات كان يتم أثناء الاحتفال بل انه كان جزءاً من مظاهر التعبد للإله.

ثانياً- تعريف الكوميديا

قبل أن يعرّف المعلم الأول (أرسطو) الكوميديا يوضح أن "الملحمة والتراجيديا والكوميديا والأشعار الديثيرامية، وإلى حد كبير العزف على الناي والقيثارة، كلها فنون تعتمد على المحاكاة في مجموعها، غير أن هذه الفنون تختلف فيما بينها في ثلاثة جوانب: إما في مادة المحاكاة، وإما في موضوع المحاكاة، وإما في كيفية المحاكاة، بحيث لا تستخدم في محاكاتها نفس الطريقة".[1]

بهذه الطريقة يبين لنا أرسطو أن الكوميديا وإن كانت تنتمي إلى الفنون القائمة على المحاكاة إلا إنها نسيج وحدها في الطريقة التي تتبعها، وأن الكوميديا وإن كانت فناً درامياً مثل التراجيديا إلا إنها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف. ويرى أرسطو أنّ الاختلاف الأساسي في كل من التراجيديا والكوميديا هو: "أن الأولى تهدف إلى محاكاة أشخاص أسمى، والثانية إلى محاكاة أشخاص أدنى مما هم عليه في الواقع".[2]

---

[1] – أرسطو فن الشعر، فقرة 1447

[2] – أرسطو فن الشعر، فقرة 1448

ومعنى هذا أن الأساس الدرامي القائم على المحاكاة موجود في كل من التراجيديا والكوميديا، ولكن الاختلاف بينهما ينحصر في الاهتمام بنوعية التصرف والسلوك. فالكوميديا لا تهتم "بالفرد" مثل التراجيديا، ولكنها تهتم أساساً بالمشاكل الاجتماعية التي توجد نتيجة لتراكم أخطاء الأفراد بشكل يؤدي إلى تحويلها لمشاكل "جماعية" عامة، فهي تنظر إلى المجتمع البشري "ككل" وتستشرف من كل ناحية ما يحل به من مشاكل وأمراض، يعاني منها معظم أفراده أو جميعهم.

نظرة التراجيديا إذاً أدق وأعمق لكن نظرة الكوميديا أرحب وأشمل. السلوك في التراجيديا قوامه "الفرد" لكن قوامه في الكوميديا "الجماعة"

هدف التراجيديا التطهير وهدف الكوميديا التغيير. عظمة الإنسان هي الأساس في التراجيديا ونقيصة الإنسان هي الأساس في الكوميديا. التراجيديا ترى صلاح الجماعة في صلاح "الفرد" والكوميديا ترى صلاح الفرد في صلاح الجماعة. التراجيديا ترقب الجانب الجاد من الحياة وعلاج الخطأ فيها بالعقاب، والكوميديا ترقب الجانب الفكه من الحياة وعلاج النقيصة فيها بالسخرية، لأن الضحك عندها أقوى من البكاء. ورغم هذا الاختلاف فالاثنان معاً جناحان لطائر واحد، وعينان لإنسان واحد، ومنوالان لعمل واحد، وحلان لمشكلة واحدة، وسلاحان في يد محارب واحد هو الإنسان، من أجل الإنسانية وإن اختلفت الطبيعة وتغير الهدف.[1]

ثم يعرّف أرسطو الكوميديا بعد ذلك تعريفاً شاملاً دقيقاً فيقول "الكوميديا – كما سلف القول- محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة لا في كل أنواع الرذيلة، بل في جزء مشين منها يحقق عنصر الفكاهة. ذلك أن ما يبعث على الضحك هو خطأ أو نقيصة لا تبعث على الألم ولا تجلب التهلكة، مثل القناع الكوميدي، فهو قبيح ومشوّه لكنه بلا (تعبير عن) الألم الحزن".[2]

ومن هذا التعريف يتضح أن هدف الكوميديا ليس محاكاة رذائل البشر بوجه عام، بل هو محاكاة نقائص معينة تحقق عنصر الفكاهة، فثمة رذائل تنحدر إلى مرتبة الشرور وتلك لا يمكن أن تبعث عند محاكاتها على مجرد الابتسام.

وعلى كاتب الكوميديا أن يعرف بموهبته ما هي النقائص التي تحقق عنصر الفكاهة، فلكي يتم الإضحاك ينبغي أن يشعر المشاهد بأن ما يراه من نقائص سببه

---

[1]– د .محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 88-89

[2] – أرسطو: فن الشعر، فقرة 1449.

الغفلة وقلة التبصر والجهل وضعف الإرادة، وينبغي أن يدرك أن الشخصيات الكوميدية أدنى مرتبة لا لنقص منزلتها بل لنقص إمكاناتها، ولغياب إرادتها.

إن الفكاهة لا تتحقق إلا إذا دارت الأحداث نقيض ما يتوقع المشاهد، وإلا إذا تبلورت المواقف ضد طبيعة الأمور، وضد ما هو متعارف عليه، بحيث صار مألوفاً. فمن المألوف مثلاً في المجتمعات القديمة أن للسيد اليد العليا على العبد نظراً لقوة الأول وعقله وذكائه وشجاعته ولقلة حيلة الثاني وتقاعسه وضعف إرادته، لكن إذا انقلبت الآية. بحيث صارت للعبد سطوة على سيده، وصار الأول ذكي ماهر والثاني غبي قليل الحيلة فإن هذا موقف يحقق دون شك عنصر الفكاهة.

النقائص إذاً ليست في مجموعها مما يسبب الضحك، لأن ثمة نقائص ناتجة عن شر متعمد وسوء قصد ورغبة في الإيذاء، أما النقائص التي تهم الكوميديا فهي الناتجة عن خلط للأمور، وقلب للأوضاع السليمة، وتخبط في التصرفات، بحيث إذا ما شاهدنا شخص تحدث أمامه ضحك منها وسخر من فاعلها، لأنها تنبو عن الذوق ولا يليق بإنسان قويم أن يفعل مثلها. وإذا ما شاهد الإنسان نقيصة تحدث أمامه وضحك منها ساخراً فمعنى هذا أنه لا يقرها، وهو في حد ذاته تسليم منه بعدم جواز الانحدار إلى الإتيان بمثلها. وهذا هو ما يعنيه أرسطو بأن "ما يبعث على الضحك هو النقيصة التي لا تسبب الألم"، فليس هدف الكوميديا أن تتناول مشاكل جادة كالتراجيديا أو أفعال تهز الوجدان هزاً، وتغير مصائر الأمور، بل غايتها عرض نقائص الأشخاص التي انحدروا إليها لغياب إرادتهم عنهم بطريقة تجعل من هذه النقائص موضعاً للضحك منها وهذا ما سنفصّله فيما بعد.

إن الكوميديا في بحثها عن النقائص الاجتماعية تمس موضع الداء مساً خفيفاً وتعالجه برفق قدر الإمكان، وليس هدفها أن تبتر وتجتث أو تستأصل. وقد تهاجم الكوميديا الأخطاء بشدة وعنف، ولكنه هجوم بنّاء من أجل الإصلاح لا من أجل الهدم، وهي إذ تضحك الإنسان على نقائصه فإن ذلك من أجل أن يعزف عنها ولا يتردى فيها. إن الكوميديا لا تستهدف استثارة المشاعر الهائلة كالحزن والخوف والشفقة، مثل التراجيديا، بل تهدف إلى استنهاض الهمم المتقاعسة عن طريق الضحكة والبسمة الهادفة. وقد تبدو الكوميديا أحياناً في هيئة طبيب متجهم عابس الوجه، يحمل المبضع في يده كي يستأصل الأورام الخبيثة من جسد المجتمع إذا بلغ به التدهور مداه، ولكنها في الغالب مثل طبيب يحمل في يده قارورة الدواء يعالج برفق، ويدعو بهدوء، ويضع البسمة عل الشفاه قبل العبوس. لذلك كان أرسطو موفقاً في تشبيه النقيصة

الكوميدية بالقناع الكوميدي فكلاهما قبيح يبعث على الاستنكار لكنه لا يسبب ألماً أوحزناً.

الكوميديا إذاً هي محاكاة نقائص الأفراد في مجتمعهم محاكاة تحقق عنصر الفكاهة بقصد طرح تلك النقائص أمام أعين النظارة كي يسخروا منها ويضحكوا ملئ أشداقهم على المتردين فيها، وغاية هذه المحاكاة معالجة مشاكل المجموع التي أصبحت كداء استشرى أو كوباء استفحل أمره، وصار لزاماً التصدي له. والسخرية غايتها التغيير (وهو مرادف للتطهير في التراجيديا) من خلال المجموع، لأن السخرية هي أولى مراتب الشعور بالغثيان نحو تصرف غير ملائم، تماماً كما يعتبر السخط أولى مراحل الثورة، ومثلما يؤدي السخط بمرور الوقت إلى الثورة على الظلم والاستعباد، كذلك السخرية تؤدي على المدى البعيد إلى استهجان النقائص ثم نبذها.[1]

ثالثاً- من الكوميديا القديمة إلى الكوميديا الحديثة

سبق القول بأن عروض الكوميديا القديمة بدأت رسمياً في أثينا حوالي **486** ق.م وأن أوائل كتابها اهتموا في المقام الأول بالسياسة موضعاً لمسرحياتهم، بحيث كانوا يستطيعون عن طريق المسرح نقد رجال السياسة من الديماغوجيين ومهاجمة أصحاب الفكر الجديد من السفسطائيين. وقلما كانت تخلو مسرحية في هذا العصر من الهجاء والقذف والنقد اللاذع والهجوم المقذع، وكلها صفات كانت تتسم بها الكوميديا في عصرها الأول.

وتنقسم الكوميديا الإغريقية من حيث عصورها إلى ثلاثة أنواع:

أ- الكوميديا القديمة

وكانت سياسية اجتماعية في المقام الأول، وكان عصر ازدهارها منذ عام **486** تقريباً حتى حوالي **400** ق.م واعتاد كتابها أن يتنافسوا للحصول على الجائزة في أعياد اللينايا والديونيسيا الكبرى، بحيث يتقدم خمسة شعراء للمسابقة كل منهم بمسرحية كوميدية واحدة. وكانت الكوميديا القديمة تتميز بوجه عام بأنها ذات نهاية سعيدة، وبأن بنائها يقوم على الموضوع السياسي العام، وبأن الضحك فيها يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة.

---

[1] – د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 91-92

وأهم كتّاب الكوميديا القديمة أريستوفانيس (445-385 ق.م) الذي كان من طبقة مُلاك الأراضي في أثينا، وكان يمتلك مزرعة في جزيرة إيجينا القريبة من أثينا، وأحسّ مع طبقته بالتهور السريع الذي أصاب أثينا بعد الحروب البيلوبونزية (التي درات بين أثينا من جانب وإسبارطة من جانب آخر) وبالضربات القاصمة التي حلت بها من جراء تخبط الزعماء الجدد الذين تولوا وقتئذ حكمها وعرفوا بالدهماويين. لقد رغب أريستوفانيس مع طبقته في إبعاد الظروف التي أدت إلى التدهور، لذا هاجم الأفكار الفلسفية السفسطائية الجديدة التي أدت في رأيه إلى زوال النظام الديمقراطي، كما رغب في عودة العصر السابق الذي حققت فيه أثينا النصر على الفرس بفضل نظامها السياسي المتين، وبناياانها الاجتماعي المتماسك. وهذا ما يفسر السبب الذي من اجله اعتبر الباحثون من المحدثين أريستوفانيس محافظاً بالضرورة.[1]

يرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من اسمها (الذي يجمع بين كلمة كوموس komos بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، وكلمة أوديode بمعنى أغنية) إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ولاسيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. وهكذا نشأ هذا الفن المسرحي من احتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات فهو إذاً جزء لا يتجزأ من الحياة في دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر – أي شعبية هذا الفن- دوراً أساسياً في تشكيل الكوميديا وتطورها وغالباً ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها إلى أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر في الكوميديا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين فيأتي دورهم ليحسم الخلافات إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحياناً كالبله.[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص 92-93.

[2] – د. أحمد عثمان، الشعر الإغريقي، ص 326

ب- الكوميديا الوسطى

بدأت في الانتشار منذ عام 400 ق.م واتجهت إلى السخرية من الأساطير والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية. ويمكننا أن نعتبر مسرحية بلوتوس Ploutos لأريستوفانيس أحد نماذج الكوميديا الوسطى، لأن نسبة أناشيد الجوقة بها قليلة إلى حد ملحوظ ولأن فواصلها الغنائية لا ترتبط كثيراً بنوع المسرحية، ولأن موضوعها ابتعد عن السياسة واقترب من الأساطير. ولسوء الحظ لم يصلنا من نتاج تلك الفترة سوى شذرات قليلة من المسرحيات عدا ما اقتبسه كُتَّاب الكوميديا الرومان من مسرحيات هذا النوع في أعمالهم وهم كُتَّاب الكوميديا الوسطى أنتيفانيس Antiphanes وأليكسيس Alexis وابيكراتيس Epikrates. ونورد أولاً إحدى الشذرات المتبقية لدينا من إحدى مسرحيات اليكسيس يتحدث فيها أحد الطهاة "غير أنه ينبغي علي أن أجلس هناك وأقدر ما احتاجه، وأحصي ما يتعين علي شراؤه، وفي الوقت نفسه ما يتعين علي تجهيزه أولاً بحيث يكتسب مذاقاً ونكهة. سوف أبدأ بشراء هذه السمكة المملحة البديعة وثمنها أوبولان [1]وأقوم بغسلها جيداً ثم أضعها في طبق وأضيف إليها الصلصة وبعد ذلك أصبّ عليها النبيذ الأبيض وأنثر فوقها الزيت، ثم أقوم بعد ذلك بسلقها وأنزع ما في بطنها، وأقدامها في النهاية مزينة مزخرفة" ويسخر ابيكراتيس في الشذرة التالية من الفلاسفة وتلاميذهم مبيناً أنهم بآرائهم لا يقدمون دفعة للتطور، وأن تلاميذهم ينهمكون في تنسيق النباتات والحيوانات، وأستاذهم أفلاطون واقف بهدوء لا يعلق ولا ينفعل.

وهذا ما ردَّ به أحد المتحاورين على سائله "أجل أعرف كيف أحدثك عن هذه الأمور بكل تأكيد، فلقد شاهدت أثناء أعياد الباناثينيا حشداً من الغلمان الذين يدرسون بالأكاديمية، وسمعت قولاً عجباً لا معنى له: فقد كانوا يحددون تصنيفات علم الأحياء ويميزون بين حياة الحيوانات وطبيعة الأشجار وأنواع الخضراوات، ومن ثم أقدموا على محاولة فحص القرع ومعرفة النوع الذي ينتمي إليه... وانكبوا وقتاً غير قصير وهم منحنون يفكرون في هذا الأمر. ثم إذ هم منكبّون على الفحص والاستقصاء إذا بأحد هؤلاء الغلمان يصيح معلقاً أنه ثمرة خضر مستديرة، وآخر أنه عشب، وثالث أنه شجرة".

---

[1] - الأوبول عملة إغريقية قديمة مقدار 6/1 دراخمة

من هذه الشذرات يمكن أن نستنتج أن الكوميديا الوسطى كانت تتهكم على السلوك الإنساني الهابط، وتسخر من الفلاسفة والأساطير وتتخذها مادة للتندر، ولا مجال هنا للنكات الصاخبة التي كانت سمة الكوميديا القديمة ولا للنقد السياسي، بل إن الفكاهة هنا معتمدة على السلوك الاجتماعي وانحرافاته، لذلك فهي فكاهة هادئة تدعو للبسمة لا القهقهة.[1]

ج- الكوميديا الحديثة

أما هذه فبدأت بالانتشار ابتداء من عام 336 ق.م تقريباً وكانت موضوعاتها مستمدة في العادة من الحياة الاجتماعية المعاصرة، وكانت شخصياتها نمطية لا تنتمي للواقع إلا لماماً. ولقد حلت الفكاهة في هذا النوع محل النكات اللاذعة التي كانت سمة للكوميديا القديمة، وأضحى الحب الرومانسي موضوع سائد في مسرحيات كُتَّاب هذا النوع، ولم يعد في الكوميديا الحديثة أي أثر للجوقة اللهم إلا إذا اعتبرنا جماعة الراقصين والموسيقيين التي تتخلل عروضها بمثابة جوقة. كل هذا جعل الكوميديا الحديثة في واقع الأمر أكثر شبهاً بتراجيديات يوربيدس من كوميديات أريستوفانيس، كما جعلها أصلاً للدراما الحديثة، لأن تقسيماتها المبنية على أساس اشتراك الجوقة قد اختفت وحل محلها ما يشبه الفصول في المسرح الحديث.

لقد كان النمط الأخلاقي الذي تصوره الكوميديا الحديثة هابطاً خاصة وأنها غضت الطرف عن الخطف والاغتصاب وقبلتها كأمر واقع. ويرجع ذلك إلى أن القيم الاجتماعية السامية انحطت في عصرها، ووقفت أثينا بعد تدهور الحضارة الإغريقية فريسة للسيطرة المقدونية، ففقد المواطن الأثيني طهارة نفسه وأصبح مولعاً بالملذات الجنسية. وكان هذا دافعاً لكي تعرض الكوميديا حالة هذا المجتمع بحذافيرها، وأن تحاول ما بوسعها إيقاف تدهوره.

تختلف الكوميديا الحديثة خصوصاً عند أشهر كُتابها ماناندروس –عن الكوميديا القديمة في الاتجاه والموضوع، وكذلك في الإطار والأسلوب: ففي اللغة كانت أميل للبساطة حتى تكاد تشبه النثر أو لغة الحديث اليومي، كما قلَّ فيها العنصر الغنائي إلى أدنى حد، واضمحل دور الجوقة حتى كادت لا تشترك في الحوار، كذلك اختفى من أجزائها "المشهد الجدلي" و"خطاب الجوقة" تدريجياً، وأصبحت مقسَّمة

[1] – د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 96-97.

إلى ما يشبه الفصول التي تتحدد بدايتها ونهايتها بفواصل غنائية راقصة لم تعد الجوقة أو ما تبقى منها في الكوميديا الحديثة تتخذ لنفسها هيئة الطيور أو الحيوانات مثل الكوميديا القديمة، كما اختلفت أقنعتها وتنوعت من أجل تصوير الشخصية النمطية التي كانت سمة مميزة للكوميديا الحديثة.

وأهتم كُتَّاب الكوميديا الحديثة بالشخصيات النمطية الاجتماعية، مثل: الطفيلي والعجوز والساخط والطاهي، والمحظية والجندي والمتفاخر والسكير والقوّاد وتاجر الرقيق والعبد الأكول والشره...إلخ. وفي معظم الأحيان كان موضوع المسرحية يدور حول قصة حب بين فتاة وفتى في ريعان الشباب، ثم تقوم عدة صعاب وعراقيل من معارضة الأهل واختلاف في الطبقة الاجتماعية في وجه هذا الحب إلى أن ينتصر في النهاية ويكلل بالزواج.

حقاً إن عالم الكوميديا الحديثة أقل ثراء في موضوعاته من عالم الكوميديا القديمة، لكن أنماط الأولى وقدرتها على توليد الفكاهة لم تكن محدودة أو فقيرة، فالضحك في الكوميديا القديمة يقوم على الفكاهة النقدية اللاذعة على حين يقوم في الحديثة عل المبالغة في رسم الشخصية النمطية.[1]

وأهم كُتَّاب الكوميديا الحديثة فيليمون (361–263 ق.م) ودفيلوس وبلاتوس. لكن أهم كُتَّاب هذه الفترة قاطبة هو مناندروس الذي ولد في أثينا وتتلمذ على يد ثيوفراستوس تلميذ أرسطو وخليفته، وكان صديقاً للفيلسوف أبيقور. وكان مناندروس يتميز بالواقعية في رسم الشخصيات، وينفرد بالموضوع المستمد من الواقع المحلي لأثينا في القرن الرابع ق.م ويفوق في الحوار والحبكة المسرحية.

رابعاً- بنية الكوميديا

كانت الكوميديا القديمة مزيجاً من الاحتفال الديني، والهجاء الجاد،والنقد الصارم، سواء للمجتمع أو للسياسة، أو للأدب والفكر، ورغم ذلك كله كانت بها النكات الفظة والمجون. وبوجه عام كانت الكوميديا أسرع تطور في أنماطها من التراجيديا، ومن ثم كانت أقل من الأخيرة تمسكاً بأجزائها وبنائها الدرامي، وكان عدد الممثلين الذين يقومون بالأدوار الرئيسية في الكوميديا ثلاثة عدا عدد كبير من الممثلين الذين

---

[1] – المرجع السابق، ص 98-99.



كانوا يقومون بالأدوار الصغيرة، كما كان ممثلوا الكوميديا يرتدون ملابس من تلك التي يرتديها عامة الشعب، ويضعون أقنعة يبالغون في تنميقها كي تسهل على الجمهور معرفة الشخصية التي يقومون بتمثيلها، وكانت الكوميديا تستخدم نوعين من الحيل المسرحية عند إخراجها: الأولى- هي الآلة Mechane التي كانت تظهر الممثل وكأنه محلق في الفضاء، مثلما حدث في مسرحية السحب أو مسرحية السلام. والثانية هي المسرح الدائري ekkyklema الذي يغير المنظر من أجل إظهار ما بداخل القصر أو المنزل.

وكانت أجزاء المسرحية الكوميدية بخاصة عند أريستوفانيس على النحو التالي:

أ- المقدمة Prologos

وفيها يتم التمهيد لأحداث المسرحية، وكذلك لما يدور فيها من مواقف، ففي مسرحية "السحب" على سبيل المثال نجد المقدمة تبدأ بالأب ستربسياديس وهو يحدّث ابنه المستهتر فيديبيدس عن الحال السيئة التي صار إليها، وعن الديون التي غرق فيها بسببه. وفي مسرحية "الضفادع" نرى ديونيسيوس الإله المشهور وهو يزور البطل هيراكليس كي يدله الأخير على أقصر الطرق المؤدية إلى العالم السفلي (هاديس) لأن الأول يريد أن يعثر هناك على يوربيدس الذي مات حديثاً. وفعلاً يذهب الاثنان في قارب خارون المكلف بمرافقة أرواح الموتى، وبعدها يقوم حارس العالم السفلي كانثياس بإرشادهما إلى الطريق. ويحرص الكاتب في هذا الجزء أن يحيط النظارة علماً بخلفية الموضوع، عن طريق الحوار الذي يسوقه على لسان الشخصيات، بحيث يتمكن المشاهد من إدراك كنه أحداث المسرحية المرتقبة دون عناء.[1]

ب- أغنية الجوقة

وفي هذا الجزء يتم دخول Parodos الجوقة إلى خشبة المسرح لأول مرة: ففي مسرحية السحب مثلاً تدخل الجوقة المكونة من السحب عقب المقدمة، وبعد الحديث

---

[1] - بوجه عام تتشابه أجزاء المسرحية الكوميدية بنظرائها في التراجيديا، ولكن عند مقارنتها فنياً بالأخيرة نجد الأولى أكثر بساطة وسهولة في تكوينها الدرامي وفي أوزانها.

الذي دار بين ستربسياديس وسقراط. وفي مسرحية "الضفادع" تدخل الجوقة المكونة من الضفادع كي تستقبل ديونيسيوس وهيراكليس وتبدأ في السخرية منهما أثناء تجديفهما، وكذلك تغني أناشيدها حتى يصلا إلى العالم السفلي. وتتميز أغنية الجوقة بالمعاني الجميلة والشعر الرقيق بحيث كان هذا بالإضافة إلى رقصها وملابسها الجميلة يجعل من هذا الجزء لوحة فنية بالغة الروعة.[1]

ج- المشهد الجدلي

وفيه تتم مشادة كلامية بين شخصيتين من شخصيات المسرحية، تُضمر كل واحدة منهما للأخرى عداء أو خصومة شديدة. وتتميز لغة هذا الجزء بالقدرة على الدحض والتفنيد. وأروع مثال للمشهد الجدلي نجده في مسرحية "الضفادع" حيث يتبارى كل من الشاعرين أيسخولوس ويوربيدس للفوز بعرش التراجيديا، وبالتالي للفوز بالحياة مرة أخرى، وكان الإله ديونيسيوس يقوم بدور الحكم بين الشاعرين.

في مسرحية "السحب" نجد مشهداً جدلياً لا يقل روعة عن السابق بين منطق الحق ومنطق الباطل، اللذين تجسدا داخل مدرسة سقراط من أجل استمالة الشاب يوربيدس الذي جاء للالتحاق بالمدرسة.

د- خطاب الجوقة

وفيه تتوجه الجوقة بخطاب إلى الجمهور من النظارة، يبدأ بمقطوعة في التفعيل الأنابيتيسي السريع، تتبعها جملة طويلة كان من المحتم أن تلقى في نفس واحد، ثم أنشودة تبتهل فيها الجوقة إلى الآلهة تتلوها مقطوعة هجائية عن الأحوال السائدة وقت عرض المسرحية- وتأتي بعد تلك المقطوعة أنشودة مضادة للأنشودة الأولى، ثم مقطوعة هجائية مضادة للمقطوعة الأولى. وكان خطاب الجوقة بعيداً عن موضوع المسرحية وسياق الأحداث الجارية فنها، كما أن مضمونه لا يمت بصلة إلى الفكرة الأساسية، ولا يربط بين أحداث المسرحية بقدر ما يفصل بينها.

ويرى الباحثون أن وجود هذا الخطاب في المسرحية الكوميدية يعود أساساً إلى أن نشأتها التي ارتبطت بالنشيد الماجنKomos أو على الأصح بنوع خاص منه بعد تعديله، وأنه تبعاً لترتيب أجزاء ذلك النشيد أصبحت أجزاء الكوميديا تتتابع بحيث

---

[1] - المرجع السابق، ص 102-103.

تبدأ بالمدخل Parodos ثم المشهد الجدلي ثم خطاب الجوقة، ذلك أن هذا النشيد كان يتضمن نزاعاً يشبه المشهد الجدلي، ينتهي بتوجيه خطاب إلى النظارة مثل خطاب الجوقة.

هـ- المشهد التمثيلي

كانت بالمسرحية الكوميدية عدة مشاهد تمثيلية epeisodia من هذا النوع، تفصل بينها أغاني الجوقة. ولقد سبقت الإشارة عند الحديث عن أجزاء التراجيديا إلى أن المشهد التمثيلي هو الجزء الذي يقع بين أغنيتين من أغاني الجوقة، وإلى أنه الجزء الدرامي فعلاً في المسرحية، لأن فيه تدور الأحداث وتقوم الشخصيات ببلورة الفعل أمام الجمهور لكننا نلاحظ أن المشاهد التمثيلية في الكوميديا كانت أحياناً تعرض على المشاهد الموضوع الرئيسي للمسرحية، وأحياناً أخرى تعرض عليها النتيجة التي أسفر عنها المشهد الجدلي.

وبوجه عام كان عدد الممثلين الذين يقومون بأداء الأدوار الرئيسية في المشهد التمثيلي ثلاثة، أما القائمون بالأدوار الفرعية فكانوا كثيرين، ولم تكن ثمة نسبة معينة يتبعها الكتاب فيما يختص بتحديد عددهم.

و- الخاتمة

هي المشهد الختامي في المسرحية الكوميدية التي كانت تنتهي عادة بوليمة أو حفل زواج بهيج أو حفل شراب وسمر، ولكن تلك لم تكن دوماً القاعدة، فمسرحية "السحب" تنتهي بإحراق الأب ستربسياديس لمدرسة سقراط، ومسرحية "الفرسان" تنتهي بفوز بائع (السجق) على تاجر الجلود (الدَّباغ) كليون وهي نهاية ساخرة بها رمزية وإيحاء. وفي مسرحية "النساء في أعياد الثيسمور فوريا" تنتهي الأحداث بهرب الشاعر يوربيدس وزميله من سجن النساء. وتنتهي مسرحية "الضفادع" بتعليق الجوقة على اختيار ديونيسيوس للكاتب المسرحي أسخيلوس وتفضيله إياه على يوربيدس. أما مسرحية "الزنابير" فتنتهي برقصة صاخبة ماجنة تسمى "رقصة السكارى" Kordax حيث تؤديها جوقة المسرحية المكونة من الشيوخ العابثين.(1)

[1] - المرجع السابق، ص 104-106.

خامساً- موضوع الكوميديا

كان موضوع المسرحية في الكوميديا القديمة -عادة- يقوم على فكرة بسيطة أو أسطورة خيالية أو قصة مسلية، ولكن هذا الموضوع أياً كانت لبنته كان يُغلَّف على الدوام بالهجاء اللاذع والنقد الساخر لأحداث المجتمع ونقائصه، ولم يكن الكاتب يكف قط عن استهجان تلك النقائص مهما سبق له نقدها في مسرحياته السابقة. وكانت الكوميديا الأريستوفانية-تتناول موضوعات لها أنماط من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في أثينا في ذلك العصر.

فمن المسرحيات ما يتعرض لقضية التربية، مثل مسرحية "السحب" التي تتناول بالنقد المذاهب العقلية الجديدة لخطورتها على التراث الاجتماعي المستقر، وعلى الأخلاق والتربية الأسرية. ومثل مسرحية "الزنابير "

التي تدور حول علاقة الأب بابنه وحول اختلاف فكر الشباب عن فكر الشيوخ: فالأب عجوز قاس صعب المعاشرة محب للتردد على المحاكم، وغبي يثق بالدهماويين تجار السياسة، أما الابن فمتعقل ذو بصيرة، ويرى في أبيه شيخاً لا هم له إلا الاحتجاج والمعارضة والعناد دون وجه حق، فيحاول من جانبه ترويضه وكبح جماحه تدريجياً.

وثمة مسرحيات أخرى تدور حول النقد الأدبي، مثل مسرحية "الضفادع" التي تتم فيها مساجلة أدبية بين شاعرين كبيرين من شعراء التراجيديا، هما ايسخولوسويوربيدس، حول الفن الدرامي وغايته الخلقية، وتطرح المساجلة سؤالاً هاماً: أيهما أهم للمجتمع: الفنان صاحب المسألة الفكرية أم الفنان المبدع دون حرص على الغاية الأخلاقية؟ وهو موضوع هام يثير قضية مازلنا حائرين في إيجاد جواب لها في عصرنا الحاضر. أما مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" فهي عبارة عن اقتباس ساخر لمواقف درامية اشتهر بها الكاتب الشهير يوربيدس، وصياغةٍ ماهرة لهذه المواقف في موضوع فكاهي، يهاجم فيه الكاتب المسرحي لجرأته في عرض موضوعات تنشر الإثم وتزينه بدلاً من أن تدينه.

ومن المسرحيات ما يدور حول الحرب والسلام، مثل مسرحية "أهل أخارناي" التي تصور ما فعلته الحرب بالمواطنين من تخريب للأرض، وتقتير في الرزق، بحيث أصبح السلام هو المطلب الأساسي للشعب، ورغم ذلك فهناك إصرار من دعاة الحرب

علـى خـوض المعـارك الطاحنـة الـتي يُسـاق إليهـا الشـعب دون ذنـب أو جريـرة. ومثـل مسـرحية "السـلام" الـتي تصـور حـال بـلاد الإغريق بعد أن أتت الحـرب علـى الأخضـر واليابس، مما دعا احد الأثينيين إلى الصعود للسماء كي يخلّص ربة السلام، ويعود بها إلى الأرض من أجل أن يستتب الأمن، وتسود الطمأنينة، وتختفي الحرب الضـروس إلى غير رجعة.

ومثل مسـرحية "برلمان النسـاء" التي تقوم فيها الزوجات الأثينيات بالاسـتيلاء علـى السـلطة ومقاليـد الأمـور بعـد أن يئسـن مـن نجـاح الرجـال في إيقـاف الحـروب المستمرة، ثم يقمن بوضع أسس اجتماعيـة جديـدة تـريح كاهـل المواطنين وتعيـد إلـيهم الأمن والرخاء، بعد أن عانوا من ويلات الحروب.

وثمـة مسـرحيات يلعـب الخيـال phantasia فيهـا دوراً كـبيراً، مثـل مسـرحية "الطيـور" الـتي تحكـي قصـة رجلـين سـئما الحيـاة في أثينـا، وعافـا أن يظـلا في معانـاة لأحوالهمـا المتـدهورة، فيقـرران الهجـرة إلى عـالم الطيـور، ويبنيـان بمسـاعدة الطيـور مملكة بين الأرض والسماء، بحيث يقدر لها أن تسيطر على الأرباب، وتتحكم بمصائر البشر في آن واحد. ومثل مسرحية "بلوتوس" التي تصور حال إلـه الثروة الذي سميت المسرحية باسمه بعد أن أعماه زيوس، رغبـة منـه في عقاب البشـر، كـي لا يتمكن الأول مـن إعطـاء الثـروة لمـن يسـتحقها، فنـتج عـن ذلـك أن أصـبح الأوغـاد أثريـاء والشـرفاء فقـراء. ويتخيـل الكاتـب في مسـرحية "برلمـان النسـاء" حكومـة كلـها مـن النسـاء، تشـرّع القوانين المبتكرة، وتنجح فيما فشل فيه الرجال، وتقيم نظاماً للحيـاة الجماعيـة تصـبح فيها الثروة على المشاع والطعام شركة بين الجميـع، حتـى الـزواج يصـير جماعيـاً بحيـث أن المرأة التي لا بعل لها من حقها أن تختار لها زوجاً لمدة معينة بـأمر القانون،وكذا الـتي لا طفل لها من حقها أن تتخذ ابناً لها من بين الأطفال وتقوم بتربيته.

لقد كانت الكوميديا بوجه عام تصب جام غضبها على النماذج الاجتماعيـة المنحرفـة، وعلـى رأسـها رجـال السياسـة الـدهماويون مثـل مسـرحية "الفرسـان" الـتي تهـاجم بشـدة الـزعيم الـديماغوجي كليـون، ورغـم أنـه كـان وقتهـا في إبـان سـطوته وأوج قوته، والتي تظهره بصورة مزرية كتاجر جلود يقـوم بـدبغها وبيعهـا، لكـن بائعـاً للسـجق يتفوق على الدباغ في الصفاقة وسلاطة اللسان.

ومن بعد الساسة نجد الأدباء المشهورين ورجال الفكر البـارزين، ففـي مسـرحية "النسـاء في أعياد الثيسـموفوريا" نجـد تهكمـاً علـى يوربيـدس الـذي عزمـت النسـاء علـى

قتله، لأنه اجترأ على تصويرهن في مسرحياته بصورة تفضح مكنون أنفسهن، ثم نرى الشاعر المشهور وقد لجأ إلى زميل له كي يتنكر في زي امرأة، ويحضر احتفال النساء كي يدافع عنه. وفي مسرحية الضفادع نجد سخرية من يوربيدس أيضاً، لأنه أفقد التراجيديا جلالها القديم، وجردها من سموها الأخلاقي. أما مسرحية "السحب" فتتضمن هجوماً عنيفاً على الفيلسوف سقراط، وتصوره تصويراً ساخراً متهمة إياه بالشعوذة وغرابة الأطوار.

ومن بعد هؤلاء نجد طائفة النساء في ثلاث مسرحيات: في "لستراتي" التي تصور النساء وقد عزمن على التحرك من أجل فرض رغباتهن على الرجال بالقوة بعد أن فشل هؤلاء في إقرار السلام، وفي مسرحية "برلمان النساء" التي توضح ماذا يمكن أن يحدث للمجتمع لو قامت به حكومة من النساء، وأخيراً في مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" التي تصور المجتمع النسائي المغلق وما يحدث فيه وكيف يفكر أفراده من النساء.

كانت تلك هي الموضوعات التي اهتمت الكوميديا الأريستوفانية بمعالجتها، ومنها نتبين أن عالم هذه الكوميديا كان رحباً لا يقتصر على الواقع الاجتماعي لأثينا، بل يلحق أحياناً في عالم الفانتازيا، وأنه كان ثرياً بموضوعاته، خصباً بأفكاره، لأنه كان يتناول كل ما يمس الاهتمام العام للفرد الأثيني ويركز عل مشكلات الأفراد التي لها صفة الانتشار والعمومية.

سادساً- البناء الدرامي

إن الكوميديا تتطلب الاهتمام بالبناء الدامي بالدرجة التي يتمكن فيها الكاتب من الربط بين المشاهد وبعضها، ومن إظهار العلاقات المتشابكة بين الشخصيات، ومن ثم الوصول إلى الذروة التي تختلط فيها الأمور، ويحدث عدم الفهم، فيأتي الحل في النهاية عكسياً، لكنه على الأقل محتمل.

والمسرحية الكوميدية الممتازة يحسن أن تتصف ببساطة الحبكة والبناء، بمعنى أن تقلل قدر الإمكان من عدد الشخصيات، وتتقن رسمها، وأن تتحاشى الأحداث غير المحتملة والمقحمة على السياق الرئيسي.

لقد كانت الكوميديا بوجه عام تحتوي على قصة أكثر مما تحتوي عل بناء درامي بالشكل الذي فصلناه في التراجيديا: فلا وجود في الكوميديا للبناء العضوي

المحتوي على بداية ووسط ونهاية، بل كان بناؤها الدرامي يضم عدة مواقف مرتبطة معاً بطريقة ماهرة وبسيطة. ولا وجود في الكوميديا للخط الدرامي الصاعد، بل كان خطها الدرامي متموجاً بين الصعود والهبوط. ولا وجود في الكوميديا لذروة يتحتم بعدها الحل، بل كانت بها عدة ذروات وربما عدة حلول، ولا وجود بالكوميديا للعقدة التي تتبلور عندها الأحداث، ويتحتم بعدها كشف الأمور، بل كانت المواقف فيها تصل إلى مرحلة التأزم. بحيث يأتي حلها فكاهياً بعيداً عما يتوقعه المشاهد.

لقد كان بناء الكوميديا الدرامي يشتمل على فكرة رئيسية تُمهد لها الأحداث من أجل خلق مواقف فكاهية، وكانت هذه الفكرة من البساطة بحيث يمكن تلخيصها في عدة سطور.

إن كاتب الكوميديا يبحث في المقام الأول عن الفكرة الكوميدية المبتكرة، ويقوم بعد ذلك بتصميم مواقفها، على النقيض من كاتب التراجيديا الذي يبحث عن الفعل السلوكي المكتمل، وهذا يتطلب منه أن يوجد منذ البداية هيكلاً لموضوع متكامل البناء، ومعنى هذا أن هيكل الموضوع كان الأساس في التراجيديا على حين كانت الفكرة الكوميدية العامة هي موضوع اهتمام الكوميديا في المقام الأول. وكانت الفكرة الرئيسية هي المحور الذي تدور حوله كل الأحداث، وتتوالى من أجله كل المشاهد بتتابع سريع أو بطيء، وكانت هذه الفكرة تتخذ شكلاً تخطيطياً في تصميمها، الهدف منه خلق مواقف كوميدية حافلة بالمفارقات. وتتكون الفكرة الرئيسية من عدد من المشاهد الجدلية حيث تتصادم شخصيتان متناقضتان، كل منهما تتخذ موقفاً مضاداً من الأخرى، وعند تصادم الشخصيتين كانت الجوقة تنحاز كلها أو نصفها إلى طرف دون الطرف الآخر من أجل تأييده وتعضيد موقفه، أو لإثارته على خصمه وتشجيعه على الهجوم عليه بشتى السبل.

البناء الدرامي في الكوميديا الأريستوفانية كان إذاً بناء بسيطاً، يقوم أساساً على الموضوع المأخوذ من الحياة العامة والواقع الاجتماعي، ويعتمد على المشاهد الجدلية التي تحقق عنصر الفكاهة.

أما في الكوميديا الحديثة المناندرية فكان البناء الدرامي لا يعتمد على الموضوع ذي الفكرة الرئيسية، بل على الشخصية ذاتها، وعلى ما تخلفه من تناقض بتصرفاتها، يؤدي إلى الإضحاك على مواقف اجتماعية متضاربة. ولم تكن الكوميديا المناندرية تعتمد فقط في بنائها الدرامي على التناقض في تصرفات الشخصية، بل

كانت تعتمد كذلك على المشاهد التمثيلية التي يضع الكاتب تصميمها للتنويع والتفريغ في موضوع مسرحيته، بحيث تتيح له أن يُظهر للمشاهد شخصيات نمطية فكاهية مثل شخصية الطفيلي أو المتفاخر أو العبد الماكر وغيرها.

وقد برع مناندروس في رسم شخصياته بسرعة ومهارة، ونجح في الوقت نفسه في خلق الارتباط بين كل شخصية والشخصيات الأخرى بطريقة محكمة ومتقنة، بحيث تبدو العلاقة القائمة بين الشخصيات طبيعية. وكان موفقاً أيضاً في إظهار التناقض بين فعل كل شخصية والشخصية المقابلة لها: الصفاقة مثلاً في مقابل الأدب الجم، والسذاجة في مقابل المكر والدهاء.. وهكذا.

الأساس إذاً في بناء الكوميديا الحديثة درامياً هو الشخصية إلى جانب حبكة المكيدة، في حين يقوم في الكوميديا القديمة على الموضوع، أما في مسرحنا الحديث والمعاصر فيقوم على عرض مشكلة ما.[1]

سابعاً- الشخصيات

كانت الكوميديا القديمة تركز على الموضوع بأكثر من تركيزها على رسم الشخصية، ولذا كانت شخصياتها – سواء تلك التي تعبّر عن أشخاص حقيقيين أو التي تجسد معاني عن طريق الرمز- مجرد "كاريكاتير" نمطي، بمعنى أنها لم تكن شخصيات إنسانية مسؤولة عن تصرفاتها وسلوكها كالتي تعودنا رؤيتها في التراجيديا، فشخصيات التراجيديا ذات مواقف صلبة ثابتة نتيجة لفكرها وإرادتها القوية، أما شخصيات الكوميديا فهي ذات مواقف متغيرة مذبذبة، وقلما تصر على موقف بعينه نتيجة لقصور فكرها وغياب إرادتها.

كانت شخصيات الكوميديا إذاً مجرد تفسير رمزي للفكرة الكوميدية، ولم تكن لها أبعاد أو أعماق الشخصية التراجيدية: فنجد على سبيل المثال أن شخصية ديموس Demos (الشعب) في مسرحية الفرسان ترمز إلى الشعب، لذلك صورها أريستوفانيس على أنها رجل عجوز ساذج غريب، يتلاعب به العبيد الأشرار الذين يرمزون لرجال السياسة، وأن شخصية بلوتوس ploutos (الثروة) في المسرحية التي تحمل نفس الاسم تجسد المعنى اللفظي للثروة، لذلك صورها الكاتب بشيخ أعمى لا

[1] – د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 115- 116

يعرف كيف يهب المال لمن يستحقه.[1] وأن شخصية ديكايوبوليس Dikaiopolis في مسرحية "أهل أخارناي" ترمز إلى المواطن العادل، لذلك صورها الكاتب بمواطن عادل ذي نظرة حصيفة، يسعى للسلام تجنباً لشرور الحرب وويلاتها.

وثمة شخصيات أخرى يستمدها الكاتب من الواقع، وكانت هذه عادة بسيطة في رسمها، وتجسد فور ظهورها الفكرة الكوميدية الأساسية، مثل شخصية سقراط في مسرحية "السحب" التي حُوِّرت وعدلت عن شخصيته الحقيقية بحيث تلائم المغزى الكوميدي، وشخصية يوربيدس أو ايسخولوسفي مسرحية "الضفادع" حيث صور الكاتبان وهما يتنازعان على عرش التراجيديا بصورة هزلية مؤسسة على الواقع التاريخي، وشخصية ديونيسيوس أو هيراكليس في نفس المسرحية، حيث صور الأول بصورة تطابق التراث الأسطوري، والثاني بتجسيد خاصية واحدة من خواص شخصيته الأسطورية وهي نَهمَهُ وشراهتهُ.

وهناك أيضا شخصيات أخرى عامة مستمدة من الحياة، ولكنها تجسّد خُلُق اجتماعي سائد، مثل شخصية ستربسياديس في مسرحية السحب التي تجسد الغباء الريفي المختلط بالمكر والقحة في بعض الأحيان، وشخصية بافلاجون paphlagon في مسرحية الفرسان التي تجسد ألاعيب الدهماويين من رجال السياسة خصوصاً ألاعيب الديماغوجي كليون.

أما الكوميديا الحديثة فكانت شخصياتها — عادة – نمطية، بمعنى أنّها تجسيد لأنماط من العلاقات الاجتماعية. والشخصية النمطية تقدم نماذج مبالغ في رسمها لأفراد من المجتمع، مثل العجوز الشاكي، والعبد الماكر، والأكول الشره، والبخيل والمتفاخر والطفيلي، والمتملق والانتهازي، والمحظية.إلخ، وكانت تلك الشخصيات النمطية تتكرر تقريباً بنفس الصورة وبنفس المواصفات في كل مسرحية. وكان المشاهدون في كثير من الأحيان لا يعرفون كل تلك الشخصيات النمطية عن طريق خبراتهم الاجتماعية وتجاربهم الخاصة، بل كانوا يتعرفون عليها عن طريق العرض

---

[1] -كان أريستوفانيس مغرماً بتجسيد المعاني في شكل شخصيات، ولو حللنا الأسماء التي منحها لشخصيات مسرحياته تحليلاً لغوياً لوجدنا أنها ترمز لمعنى تجسده الشخصية، فعلى سبيل المثال نجد أن شخصية ستربسياديس strepsiades في مسرحية "السحب" يدل اسمها على المراوغة، وهو المعنى الذي تجسده الشخصية، كذلك فيلوكليون philokleon في مسرحية "الزنابير" يدل اسمه على انه المحب لكيلون لأنه كان فعلاً مغرم بالديماغوجي الأشهر كليون. والأمثلة على ذلك تفوق الحصر

المسرحي فقط، لذلك فإذا استطاع المؤلف رسم تلك الشخصيات بمهارة وإتقان مبيناً صفاتها السيئة، ومُظهراً تخبطها في التصرفات والنقائص التي تنحدر إليها – فإن المشاهدين سيسخرون من تلك النقائص ويحاولون تجنبها مستقبلاً بعد أن يضحكوا على من قاموا بها، ولكن إذا لجأ المؤلف إلى التهويل والمبالغة في رسم تلك الشخصيات النمطية فإن ذلك سوف يُحدث أثراً عكسياً في المشاهدين، وبدلاً من إدانتهم لسلوك الشخصية الهابط سيأنسون لها، وربما يتولد لديهم إعجاب خفي بها، وهذا هدف لا يتفق ومغزى الكوميديا بحال من الأحوال.[1]

ثامناً- دور الجوقة

كان عدد أفراد الجوقة في الكوميديا 24، نصفهم من الرجال ونصفهم من النساء، وكانوا يرتدون ملابس تُظهرهم أحياناً في صورة غير آدمية كطيور أو ضفادع أو زنابير أو سحب، كذلك كانوا يقومون بالرقص إلى جانب الغناء، وكانت الرقصة الشائعة في الكوميديا هي رقصة السكارى kordax.

ويختلف دور الجوقة في الكوميديا عنه في التراجيديا : فالجوقة في الكوميديا أكثر تنوعاً في دورها، وأكثر جرأة في مواقفها، ولم يكن الأمر مقتصراً على غنائها لأحد الأناشيد، بل كانت حركة أفرادها تكثر وتتنوع، وحديثهم يطول ويتشعب، وإن كانت الفواصل الغنائية في الكوميديا تبدو من الوهلة الأولى أقل ترتيباً وأقصر طولاً من مثيلتها في التراجيديا . ولقد كانت الجوقة في التراجيديا تهدئ من روع الشخصيات،وتصلح ذات البين فيما بينها، وتحاول كبح جماح غضبها،على حين كانت في الكوميديا تثير الشخصيات،وتحمس بعضها ضد البعض الأخر.

كانت الجوقة في التراجيديا تتعاطف مع من حلّ عليه العقاب،ولا تُبدي شفقة نحو المتغطرس،لكنها كانت في الكوميديا تنحاز إلى صف المنتصر أياً كانت صفاته ضد المهزوم أياً كان موقفه السابق. كانت الجوقة في التراجيديا رزينة عاقلة هادئة في قولها وحركتها،لكنها في الكوميديا أوفر نشاطاً وأكثر فاعلية، فهي لا تكف عن الغناء والرقص طوال المسرحية، وكانت تتحدث مباشرة للجمهور لتعرض عليه عدة أمور هامة،تهمه وتوضح له خصائص المسرحية.

---

[1] – المرجع السابق، ص 121-122.

كانت الجوقة في التراجيديا تربط بأناشيدها وأحاديثها بين مشاهد المسرحية وأحداثها،لكنها في الكوميديا تفصل بأغانيها بين الأحداث أكثر ممل تربط: فعند دخولها المسرح في الكوميديا لا يكون هناك ارتباط بين المشهد المسرحي وأغنيتها، ويكون دورها عند الدخول أن تشترك تواً في الحوار الدائر أو أن تغني أغنية بسيطة لا علاقة لها بالأحداث.

وعن الأولى يمكن القول بأن في انحياز الجوقة للمنتصر على طول الخط ما يدل على أن المنتصر يمثل الإرادة القوية، الذي ينقص الشخصيات الكوميدية. وبما أنّ هدف الكوميديا هو النهوض بهذه الإرادة وتقويتها فإنّ انحياز الجوقة لأصحاب الإرادة القوية أمر طبيعي فضلاً عن أنه موقف له دلالة عميقة ومغزى فلسفي.

أما عن النقطة الثانية فبوسعنا القول بأن خفة الجوقة وضحكاتها وبعدها عن الوقار والإتزان يجعل المشاهد يحس بأنه أمام فكاهة ومعالجة كوميدية، مهما بدا من جدية التأليف، وأن صخب الجوقة وأقنعتها الغريبة خيالية كانت أو مضحكة، وتعليقاتها البعيدة عن السياق – يجعلنا نقتنع كنظارة بغياب العقل والإرادة عن شخصيات الكوميديا، وأنها شخصيات كما يقول أرسطو أدنى من الإنسان العادي في تصرفاتها وفي فكرها.

وكانت الجوقة في الكوميديا القديمة إلى جانب هذا كله تقوم بإلقاء خطاب مباشر إلى الجمهور يسمى parabasis، وهو خطاب مطول تنتفي فيه عن الجوقة شخصيتها المسرحية، ذلك أنها تتحدث فيه إلى الجمهور معلقة على أحداث تهمه أهمية مباشرة، مع أنّ أهميتها للمسرحية قد لا تكون بادية للعيان، بل ربما لا توجد بينها وبين موضوع المسرحية صلة من نوع ما.

ويأتي هذا الخطاب في نقطة فاصلة من أحداث المسرحية، وتقوم الجوقة فيه بالحديث لا بالغناء، ومن ثم تنتفي عنها صفتها الأساسية، ولذلك فإنّ هذا الجزء لم يكن يُنّظمُ بالأوزان الغنائية المعتادة بالنسبة لأغاني الجوقة، بل كان المؤلف يكتفي بنظمه نظماً عادياً شبه مقفى.

أما في الكوميديا الحديثة (المناندرية) فقد قل العنصر الغنائي إلى أدنى حد، واضمحل دور الجوقة إلى الدرجة التي كادت فيها لا تشترك في الحوار، كذلك اختفى خطاب الجوقة تدريجياً. بحيث لم يعد لها دور تؤديه سوى بعض الفواصل الغنائية البسيطة التي تقوم بإنشادها بين الفصول.

لقد اختفت الجوقة تقريباً من الكوميديا الحديثة،وكان السبب في هذا أنّ هذا النوع من الكوميديا الإغريقية قد اقترب كثيراً من الدراما الحديثة والمعاصرة، وأصبح الشعر الذي تُنظم به أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. إنّ اضمحلال دور الجوقة يُعزى إلى التطور السريع للكوميديا،وإلى اقترابها من واقع العصر، وإلى بعدها عن أصولها القديمة، وفقدانها للشاعرية التي اتصفت بها الكوميديا القديمة.[1]

لقد كانت الجوقة عصب الدراما القديمة بفرعيها، وكان ازدهارها مرتبطاً بازدهار المسرح الإغريقي القديم، وحين صارت إلى زوال صار المسرح الإغريقي نفسه إلى زوال، ولم تقم له قائمة بعد مناندروس.

تاسعاً- مواقف الضحك وفلسفته:

إنّ الضحك في الكوميديا له فلسفته الخاصة، وأنه ليس غاية تهدف إليها الكوميديا، بل وسيلة تحقق بها غايتها فحسب. ولكن قبل أن نبرهن على ذلك يجدر بنا أن نوضح كيف ينبعث الضحك، وكيف تَنتج الفكاهة.

إن الضحك ينبعث إما من (اللفظ) وإما من (الموقف).وينقسم الضحك المنبعث من اللفظ إلى سبعة أقسام، نوردها فيما يلي مع التعليق عليها والتعليقات التي نسوقها مع كل قسم ليست سوى محاولة بسيطة لشرح مدلول اللفظ الإغريقي.

1- من التشابه:

أي بواسطة الألفاظ المتشابهة في نطقها، ولكنها مع ذلك تعبّرعن معان مختلفة تبعث على الضحك. مثال ذلك في لغتنا العربية: عين ماء، وعين إنسان. الثرى وهو الرماد، والثري هو الغني، الحب وهو العاطفة، والحب أي الحبوب..إلخ.

2- من الترادف:

أي بواسطة لفظين مختلفين لهما مدلول واحد، أو يعبران عن معنى واحد. مثال ذلك: النور والضياء، الدجى والظلام،والركض والجري، والوثب والقفز، والعقل واللب،والبهجة والسرور، الناس والبشر...إلخ.

---

[1] – المرجع السابق، ص 124 – 125

3-من الثرثرة الحمقاء:

أي بواسطة التكرار الممل لعدد من الكلمات أو الجمل المتراصة والمتتابعة، ومثال ذلك ما يمكن أن نراه وبكثرة في مسرحنا الكوميدي المعاصر، حيث تلجأ شخصية ما في المسرحية إلى الإضحاك عن طريق الثرثرة الحمقاء.

4-من التلاعب بالألفاظ:

سواء عن طريق الزيادة أو النقصان. وكمثال للتلاعب بالألفاظ عن طريق الزيادة، نجد أريستوفانيس في مسرحية ((برلمان النساء)) يُطلق سبعة أبيات على أحد أصناف الطعام في الوليمة الجماعية التي دُعيت إلى حضورها الجوقة في ختام المسرحية. أما المثال على التلاعب بالألفاظ عن طريق النقصان فيمكن أن نجده في مسرحية ((الضفادع)) لنفس الكاتب، حيث يترتب على حذف حرف (هو a)

من كلمة galena (بمعنى الهدوء) أن تصبح الكلمة galen (أي الهرة) ويؤدي هذا إلى قلب المعنى الجاد إلى معنى فكاهي.

5- من التصغير:

أي بواسطة استخدام صيغة التصغير من اللفظ، مثال ذلك استخدام أريستوفانيس في مسرحية (السحب) لاسم الفيلسوف سقراط في صيغة التصغير (سقيرطي أو سقراطي الصغير)، وجعله الأب ستربسياديس ينادي به الفيلسوف مراراً في سذاجة تثير الضحك.

6-من قلب الألفاظ:

سواء بالصوت أم بالإيماءة (أي التعبير عن معنى اللفظ بالحركة والإشارة)، مثال ذلك ما نجده في مسرحية((الضفادع)) من وصف للإله بأن Pan رب القطعان والماشية والرعاة بالصفة kerobatas التي تعني السائر فوق قمم التلال، أو ذا الأقدام المقرونة (الحوافر)، لكنها قُلبت في المسرحية عن طريق الإيماءة لتعني ذا القرون (بالمعنى السيئ).

7-من شكل الكلمة:

أي باستخدام أساليب لغوية مضحكة، سواء من النحو أو من تركيب الكلام. والأمثلة على ذلك كثيرة في مسرحية ((السحب)) لأريستوفانيس أما الضحك المنبعث من الموقف فينقسم إلى ثمانية أقسام هي:

أ- من التماثل: سواء مماثلة الأحسن بالأسوأ، أو الأسوأ بالأحسن (أي العكس)، مثال ذلك مماثلة كليون الزعيم الديماغوجي بالخنفساء، أو مماثلته بالمدق في مسرحية ((السلام)) لأريستوفانيس. كذلك مماثلة العبد بالسيد في معظم مسرحيات الكوميديا الحديثة خصوصاً مسرحيات ماناندروس.

ب- من المخاتلة: مثال ذلك ما حدث في مسرحية ((الضفادع)) حيث كان من المتوقع أن يعود الإله ديونيسيوس بالشاعر المسرحي يوربيدس من عالم الموتى إلى علم الأحياء، لكنه لجأ إلى المخاتلة وعاد بدلاً منه بالشاعر المسرحي ايسخيلوس.

ج- من المحال: مثال ذلك التشبيه الذي ورد في مسرحية ((السلام)) على لسان تريجايوس: ((لا لن نمنحك شيئاً قبل أن يتزوج الذئب شاة)).

د- من الممكن غير المتناسق: مثال ذلك قيام ديونيسيوس في مسرحية ((الضفادع)) وزن الشعر بالميزان.

هـ- من غير المتوقع:مثال ذلك قول الميت (الجثة) الذي رفض في مسرحية الضفادع حمل متاع ديونيسوس، لأن الأخير ساومه في الأجر، وبدلاً من أن ينقذه (دراخمتين) عرض عليه أوبولين فقط، فصاح الأول مستنكراً: (لا أرضى بهذا ولو بُعثت الآن حياً).

و- من استخدام الرقص الصاخب: مثال ذلك استخدام أريستوفانيس لرقصةالسكارى في ختام مسرحيته ((الزنانير))وهي رقصة صاخبة ماجنة بوجه عام.

ز- من اختيار الأسوأ حينما تسنح للشخص فرصة الحصول على الأعظم: مثال على ذلك رفض الشيخ فيلوكليون في مسرحية الزنابير تغيير تصرفاته السيئة التي حاول ابنه إبعاده عنها، وكانت النتيجة انغماس الشيخ في الشراب وازدياد خلقه سوءاً وتصرفاته انحداراً.

ح- من عدم الترابط في الألفاظ وانعدام تناسقها : مثال على ذلك قول ستربسياديس في مسرحية السحب لسقراط: ((إذا إشتريت إمرأة تمارس السحر من إقليم تساليا، وأنزلت القمر ليلاً من السماء وحبسته في علبة مستديرة كالمرآة واحتفظت بها على الدوام فسوف أتخلص من دفع فائدة الديون التي تثقل كاهلي)).

وبالإضافة إلى تلك الأقسام الثمانية، يمكننا أن نتحدث عن ثلاثة مواقف أخرى، ينتج عنها الضحك على اعتبار أن هذه المواقف الثلاثة ذات أهمية في الكوميديا قديمها وحديثها ومعاصرها.

- من الشعور بالتفوق: وذلك حينما نرى الشخصيات التي أمامنا تجهل ما نعرفه ولا تدري بما يدبر ضدها من خصومها، فتتصرف دون حذر أو فطنة غافلة بما سيحل بها. ولكن المشاهد الذي يعلم مسبقاً بما سيحدث من تدابير يشعر بتفوقه على الشخصيات الكوميديا، فيضحك لجهلها،ويتندر على سذاجتها. غير أنه لا ينبغي أن يتولد من شعورنا هذا بالتفوق شيئ أكثر من الابتهاج، لأننا نعلم في حين أن الآخرين لا يعلمون ما نعلمه، وهذا الابتهاج سيدفعنا إلى الضحك من ناحية وإلى التندر من ناحية أخرى على ذوي الجهالة أو على من لا يفقهون.

وحيث أن شخصيات الكوميديا أدنى مستوى من الإنسان العادي، فإنّ المشاهدين سوف يشعرون عند رؤيتهم لأفعال هذه الشخصيات الكوميديا بنوع من السمو، وسيحسون بأنه لا يجدر بهم أن ينحدروا إلى سلوك مشابه لسلوكها، ذلك أنهم سيدركون أنهم أمام مستوى الأفعال يعرفونه لكنهم يترفعون عنه بسبب مقدرتهم على الفهم، أو ذكائهم، أو قوة إرادتهم. إنّ هذا الإحساس بالتفوق يدفعنا بوصفنا مشاهدين إلى السخرية مما نراه من أفعالٍ هابطة، ومن ثم يقودنا هذا إلى التفكير في كيفية تجنب مثل هذا المستوى المنحدر من التصرفات. ومعنى هذا عودتنا نحن المشاهدين إلى اتزاننا البشري،كما يعني أيضا أن يعود إلينا إحساسنا بالكرامة والمسؤولية

- من التناقض: وذلك حينما نحس بوصفنا مشاهدين بالتناقض بين الفكرة والسلوك، أو بين ما هو متوقع وما هو كائن للفعل 0 وكان المثل الشائع عن هذا الموقف خصوصا في الكوميديا المناندرية هو مثل العبد والسيد : فالفكرة التي كانت سائدة في العصور القديمة عن السيد هو التفوق

والسيطرة والسيادة نتيجة القوة والقدرة بدنية كانت أو عقلية، وعلى النقيض من ذلك كانت الفكرة السائدة عن العبد . لكن هو لو وجد المشاهد أن السيد يبدو أمامه بليداً أبله قليل الحيلة، وأن العبد يتلاعب به لأن السيد صار غبياً والعبد أذكى وأقدر – فانّ هذا التناقض بين الفكرة التي كان المشاهد يتوقع – بناءً عليها - سلوكاً خاصا ً والسلوك الذي حدث فعلاً على النقيض مما توقعه، ويصبح أمراً واقعاً يؤدي إلى الضحك0 إنّ التناقض يقلب رأساً على عقب فكرتنا التي اعتنقناها من كل ما يدور حولنا في المجتمع، وعادة ما تكون هذه الفكرة قد رسخت في أذهاننا، لأننا ألفنا رؤية ما حولنا ما تعودناه، بحيث لم نعد نناقش أسبابه ولا جوهره لنعرف أن كان صحيحاً أو خاطئاً . وإنّ الكوميديا ((للتناقض)) ترمي إلى هزّ أفكارنا كما لو كانت تلقي بحصاة في بركة ماء ساكن، فهي تبين لنا أنّ ما هو مألوف ومعتاد ليس بالضرورة صحيحا : ليس صحيحاً أنّ كل سيد قوي مسيطر، وأنّ كل عبد ضعيف خانع، ليس صحيحاً أن الرجل هو المتحكم دوماً وأنّ المرأة هي الخاضعة على الدوام، ليس صحيحاً أنّ التقاليد المتوارثة ذات قيمة على طول الخط وأنّ الجديد من الأفكار خطر وهدام دائماً0

لابد إذاً من الهروب من المألوف لأنه يصيبنا بالجنون ويفقدنا قدرتنا على التغيير، ويجعلنا نثق بما هو قائم، ونركن إليه ولا نفكر في نقائصنا ما دامت موجودة بكثرة ومتفشية أو سائدة في المجموع.

إنّ التناقض يوقظنا من ثباتنا لأن الأوضاع التي كنا نألفها ظهرت لنا على حقيقتها، وظهر لنا زيفها رغم أنّها لإنتشارها كانت تبدو كأنها القاعدة وما سواها استثناء، ولهذا يدفعنا التناقض إلى الضحك لأنّه يظهر لنا الهوة القائمة بين فكرة كانت سائدة وواقع يقلب هذه الفكرة ويأتي عكس مفهومها .

- من سوء الفهم: وذلك حينما تتحدث شخصية ما فتفهم الشخصية الأخرى أحاديثها فهماً خاطئاً، ومن ثم تتراكم المواقف الناتجة عن سوء الفهم حتى يتعقد الموقف، وحينما يزول سوء الفهم ينجلي كل شيء، وينزاح الغموض، وتعرف كل شخصية حقيقية الأمر. ونجد مثالاً على ذلك في مسرحية

(قدر الذهب) [1].التي ألفها الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس، حيث يدور حوار بين الأب البخيل يوكليو وجاره ليكونيديس نتبين منه أنّ الجار اعتدى على عفاف ابنة البخيل فايدريا، وأنّه جاء ليتزوجها ويصحح خطأه، ولكن البخيل الذي ضاع منه كنزه قبل قدوم الجار بفترة يظن أن الأخير هو سارق الكنز، وأنّه جاء لرده، نظراً لأن الجار ليكونيديس فكان يتحدث عن سلبه لشيء لا يقدر بثمن وهو يقصد عفاف الابنة على حين يعتقد الأب يوكليو أنه يشير للكنز، وبسبب سوء الفهم هذا تحدث مفارقات مضحكة بين الطرفين إلى أن ينجلي الموقف فتفهم كل شخصية حقيقة الأمر بحذافيرها .

إنّ سوء الفهم يولد كثيراً من المفارقات الناتجة عن خلط، وعن التسرع في الفهم أو ادعائه، ولذلك حينما نراه يحدث أمامنا لا يمكننا مقاومة الضحك[2]

عاشراً – مغزى الكوميديا:

لقد اتخذت الكوميديا هدفاً لها هو تصوير النقائص الاجتماعية بطريقة فكهة غير مؤلمة، من أجل أن نشاهد بأعيننا مدى التناقض القائم بين السلوك السليم والسلوك المعيب، وكي نسخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك ومن ثم لا نقدم على فعله. والكوميديا بذلك عبارة عن مجهر يجسم العيوب والنقائص الاجتماعية، وضوء باهر يكشف التصرفات الهابطة ويعريها، بحيث لا يمكن تجاهلها بعد ذلك.[3]

لقد تمتع الشعراء الكوميديون بحرية كبيرة، فلم يحدث في أي مكان غير أثينا ولا في أي عصر سوى عصرها الذهبي أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالاسم. ولا يرجع ذلك إلى اتساع أفق الأثينيين ويميع المجتمع الأثيني بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأنّ الكوميديا أيضاً كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثيني نفسه.



[1] – من هذه المسرحية اقتبس المسرحي الفرنسي موليير مسرحيته المشهورة ((البخيل))

[2] – المرجع السابق، ص 132 – 134

[3] – نفس المرجع، ص 136

ملخص
المسرحيات الكوميدية

مر معنا أنّ الكوميديا أصبحت حوالي عام 486–487 قبل الميلاد، نشاطاً فنياً معترفاً به من قبل الدولة في أثينا. واعتباراً من هذا التاريخ أصبح المعنيون بالمسرح يعرضون الكوميديا جنباً إلى جنب مع التراجيديا، في مسرح ديونيسيوس في أثينا خلال أعياد الإله ديونيسيوس المتعاقبة. أما أول كوميديا عرضت خلال أعياد ديونيسيوس المدينية فكانت من تأليف خيونيديس الذي لا نعرف شيئاً يستحق الذكر عن خصائص أعماله الإبداعية.

لقد احتفظت لنا المراجع التاريخية والأدبية، وكذلك النقوش بأسماء عدد آخر من الشعراء الذين ينتمون إلى هذه الفترة المبكرة في تاريخ الكوميديا الأثينية، منهم: ايكتانتيس، والكاميتس، وايفثرونيس، وميلوس وغيرهم.أنها بالنسبة لنا مجرد أسماء لا تعني أي شيء بالنظر لضياع جميع أعمالهم.

كان كراتينوس واحداً من أشهر وأضخم شعراء الكوميديا المبكرين. لقد كان ينتمي إلى الجيل الأقدم في عصر ارستوفانيس، أما أول عمل كوميدي يعرض له على المسرح فكان حوالي عام 455 قبل الميلاد، أما موضوع هذا العمل فينتمي إلى الصنف السياسي نفسه الذي طوره فيما بعد أرستوفانيس. كما يعتقد الباحثون أن كراتينوس عمل الكثير من أجل تمهيد الطريق واسعاً أمام فن ارستوفانيس فيما بعد .و عندما

عرض ارستوفانيس عمله الكوميدي ((الفرسان)) عام 424 قبل الميلاد كان كراتينوس قد أصبح شيخاً .

لم تبق من أعمال كراتينوس سوى مقاطع قليلة. ومن مسرحياته التي تمتعت بشهرة خاصة ((المازون، أشرار، مثل الارخيلوخوس))،كذلك ((الفراكيات)) و((خيرونوس)) التي هاجم بها، مباشرة، بيركليس الذي يبدو أن كراتينوس صوره في مسرحياته طاغية مهووساً .[1]

ومن أسلاف ارستوفانيس نذكر: كراتيس 449 ق.م وثيريكراتيس ويوبوليس أما ارستوفانيس فيعتبر سيد الكوميديا الإغريقية القديمة.

أولاً- من أريستوفانيس:

1- أهل أخارناي (425 ق.م- في أعياد اللينايا – نالت الجائزة الأولى

ظل الأثينيون سنوات عديدة يعانون من ويلات الحرب بينهم وبين إسبرطة وترتب على ذلك تخريب حقولهم وانتشار الأوبئة بينهم ونقص طعامهم، ومع ذلك ظلت روحهم المعنوية مرتفعة ولم يتسرب اليأس إلى قلوبهم. كان أهل أخارناي الذين تتكون منهم الجوقة، والذين يقطنون الجزء الواقع شمال غرب أثينا تحت سطح جبل بارنيسparnes قد عانوا كثيراً بسبب هذه الحرب، لذا أشفق عليهم الكاتب واقترح السلمكحل معقول ووحيد بالنسبة لحالتهم.

ورغم إن اريستوفاتيس عند كتابته لهذه المسرحية كان يناهز العشرين من عمره إلا أنه بدا فيها فنانا ناضجاً وناقداً جزئيا، وإن لم تعرض باسمه لصغر سنه، بل عرضت باسم شاعر كوميدي أخر هو كاليسترانوس KALLISTRATOS الذي كان مدرباً الجوقة.

تبدأ المسرحية بالمزارع الأثيني ديكايوبوليس DIKAIOPOLIS (الذي يرمز إلى العدل الاجتماعي) وهو يجلس فيس انتظار عقد الجمعية العامة EKKLESIA متحسراً على عصور السلام التي ولت وانقضت، وحينئذ يظهر على المسرح أحد الأرباب الذي أرسلته آلهة السماء كي يعقد صلحاً مع اسبرطة، ولكنهلم يكن يملك لسوء الحظ المال

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 238– 241

الكافي لسفره، فيسارع ديكايوبوليس بإعطائه المال اللازم، غير أن المعاهدة التي ينجح هذا الرب في عقدها من اجل إقرار السلم كانت بين اسبرطة من جانب وبطلنا ديكايوبوليس وحده من جانب آخر. وحينما تدخل الجوقة المكونة من أهالي أخارناي وهم غاضبون لإقرار السلم لأنه يضر بمصالحهم بوصفهم تجاراً للفحم أثروا زمن الحرب- يفر الرب هارباً تاركاً ديكايوبوليس فريسة لهم. وكان الأخير – وقد بعث برسول إلى اسبرطة للتفاوض- منهمكاً في مناقشات الجمعية العامة وحينما يفد الرسول ويعلن قبول اسبرطة للسلام، يحتفل البطل مع ابنته وخدمة بهذه المناسبة، لكن الجوقة الغاضبة تقتحم عليه احتفاله، ويدور بينه وبينها نقاش حاد حول السلم والحرب، يشترك فيه القائد المشغوف في الحرب لاماخوس LAMACHOS وينتهي الأمر بأن تطلب الجوقة الغاضبة من البطل الدفاع عن نفسه قبل إعدامه بوصفه خائناً عقد صلحاً منفرداً مع العدو.

ولكي يحظى بتعاطفهم استعار الزي المسرحي المهلهل الذي كان الكاتب المسرحي الشهير يوربيدس يستخدمه في بعض مسرحياته لكنه بهذا الزي لم يستدر سوى عطف نصف الجوقة، أما النصف الأخر فقد أقنعه برأيه بعد طول جدال.

وينضم جميع أفراد الجوقة بعد ذلك لإلقاء خطابهم للجمهور حيث يشرح أريستوفانيس وجهة نظره في السلام، ويلي هذا عدداً من ((المشاهد الجدلية))المسلية تدوركلها حول مزايا السلام، بحيث تفصل بينها أغاني الجوقة، ويظهر فيها وهو يواجه معارضة شديدة بسبب مشروعه من اجل السلام.ثم يفد على ديكايوبوليس أحد أهالي بلدة ميجارا MEGARA – التي كانت أثينا تحاول بالحصار القضاء على سكانها جوعاً- كي تباع منه طعاماً في مقابل أن يأخذ البطل ثمناً له بناته الصغيرات اللائي تنكرن في هيئة خنازير صغيرة حمله الميجاري في حقائب. ثم يهرع إلى بطلنا أيضاً أحد الوشاة الذي يهدف إلى استغلال الظروف الجديدة لصالحه وواحد من أهالي بويوتيا Boiotia يحمل ثعابين من الأسماك وأطعمة أخرى في مقابل أن يحصل بدلاً منها على أطعمة أثينية، فيقدم له ديكابوبوليس الواشي، الذي سبق ذكره، داخل غرارة على أنّه أجود الأطعمة الأثينية.

ثم مشهد أحد المزارعين وهو يبحث عن علاج لعينيه التي احمرت من فرط البكاء على فقد ثيرانه، وغيرهم كثيرون.

وتنتهي المسرحية بنهاية غير متوقعة،إذ يعود القائد لاماخوس، الذي سار مع جيشه في الجليد لمحاربة بويوتيا، من المعركة مثخناً بالجراح بعد أن جلس على وتد في كرمة عنب دون أن يفطن إلى إقامة وليمة مرحة يرقص فيها بطلنا ابتهاجاً بالسلام مع كاهن الإله ديونيسوس وبصحبته (لعبيد الحسان).[1]

2- الفرسان: 424 ق.م-في أعياد اللينايا-نالت الجائزة الأولى

هي أول مسرحية تقدم على المسرح باسم أريستوفانيس الشخصي. وتعد هذه المسرحية من أقوى ملاهي ارستوفانيس السياسية عرضت هذه المسرحية حينما كان كليون kleon الزعيم الديماغوجي في قمة سطوته، بعد أن نجح في إنزال الهزيمة بإسبرطة في موقعة سفاكتيريا sphakteria عام425ق.م.ومع ذلك فهي أشد مسرحياته استخداماً لعنصر الهجاء والنقد اللاذع، لأنها تصب الهجوم على تجار الحروب والديماغوجيين، بحيث يمكن القول بأن أريستوفانيس لم يكن يبغي إصلاح النظام السياسي الفاسد في أثينا بل هدمه من أساسه واستبدال نظام جديد به.

لقد أظهر أرسيتوفانيس (كليون) في ملهاته ((الفرسان)) هذه في دور البلافلاجوتي (وهو كناية عن العبد، لأنّ معظم العبيد في أثينة كانوا يجلبون من بافلاجونيا في آسيا الصغرى) الماكر الذي يخدع بكل وقاحة سيده الشيخ الطيب والخرف ديموس(أي الشعب الأثيني).

تبدأ المسرحية باثنين من عبيد الشيخ ديموس demos هما :ديموشينيس Demosthenes ونيكياس nikias (اللذان يرمزان لقواد الجيش الأثيني) وهما يسخران من بافلاجون تاجر الجلود الذي يرمز لكليون الذي استحوذ بألاعيبه على قلب الشيخ ديموس، وجعل منه ألعوبة في يده، وينددان في الوقت نفسه بكونه أحد الجواسيس المتملقين. وبعد فترة يعلم العبدان من النبوءة أن بلافلاجون سوف يطاح به على يد بائع ((للسجق)) يدعى ألانتوبوليس allantopoles.

وعدا عن مقدمة المسرحية وأجزاء قليلة غنائية وخطابين للجوقة – فإنّ المسرحية بأسرها تكاد تنقسم إلى مشهدين جدليين كبيرين، بين كل من بافلاجون

---

[1] – راجع: ((الأخارنيانيون)). كوميديات أرستوفانيس، ترجمة أمين سلامة، وزارة الثقافة، بغداد، المجلد الأول، عام 1978

تاجر الجلود والأنتوبوليس بائع السجق، حيث يحاول كل منهما الفوز بقلب الشيخ ديموس، وفرض الوصاية عليه. فحين يدخل بافلاجون غاضباً متوعداً تتصدى له جوقة الفرسان وتأخذ في السخرية منه، وتحث الأنتوبوليس على النيل منه، فتبدأ بين الاثنين معركة ضارية ومشادة كلامية، يحاول فيها كل منهما أن يفوق زميله في الخداع والمراوغة والصفاقة والسوقية، بحيث يرى المشاهد أمامه كل المساوئ والشرور التي تهدد الشعب الأثيني آنذاك، مجسمة في تصرفاتهما. وتظل المنافسة حامية بين كل من تاجر الجلود وبائع السجق من اجل استمالة الشيخ ديموس، تارة بالنبوءات المزيفة وتارة بالسب وبالشتم التي يكيلها أحدهما للأخر. وفي النهاية ينجح بائع السجق في طرد منافسه بائع الجلود، بعد أن يسيطر على الشيخ ورغباته بواسطة شراب سحري يجعله تحت سيطرته، ويكون انتصاره راجعاً إلى أنه استخدم أسلحة تفوق أسلحة غريمه شراً. ويعلن الكاتب بعد ذلك أن اسم بائع السجق الحقيقي هو أجوراكريتوس agorakrit (ربيب السوق) الذي سيكون منقذ أثينا، وهذه إشارة ساخرة من المؤلف إلى أن الخلاص من الدهماويين سيكون على أيدي من هم أكثر منهم شراً. وتجدر الملاحظة هنا أن أريستوفانيس قام بنفسه بتمثيل دور بافلاجون الذي يرمز للدهماوي كليون، كي يعطي التأثير المطلوب على المسرح لهذه الشخصية التي بلا ريب كان يعطي لها مقتاً شديداً لا بصفتها الشخصية بل لما ترمز من مساوئ وشرور مهلكة للجميع.[1]

هكذا تأتي هزيمة كليون في مسرحية الفرسان لا على يد رجل قوي ذي بأس ووقار وإنما على يد أحد الأميين المتشكيين الذي يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن يبرز أساليبه الملتوية.[2]

3- السحب 423ق.م، في أعياد الديونيسيا ، نالت الجائزة الثالثة

تبدأ المسرحية بالشيخ ستربسياديس strepsiades المراوغ هو مالك أرض، وقد غرق في الديون بسبب حذلقة زوجته ربيبة الصالونات وإسراف ابنه فيديبيدس phidippides (المقتصد) الذي ينفق بلا حساب على هواياته المفضلة سباق الخيل، ويسمع الشيخ أنّ سقراط لديه من المهارة ما يجعله قادراً على قلب الحق باطلاً،

---

[1] – د. محمد حميد ابراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 235 – 237.

[2] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 332.

فيأمل أن يتعلم ابنه هذه المهارة كي يتخلص عن طريقها من دائنيه، ومن فوائد الديون التي تتراكم عليه أول كل شهر. لكن الابن يرفض ذلك لنزقه وعصيانه فيفرر الأب أن يلتحق هو نفسه بمدرسة سقراط التي يطلق الكاتب عليها تهكماً ((حانوت الفكر))، وهناك يتعلم الأب من سقراط أنّ عليه أن يعمل كثيراً، وأن يقتنع بالحياة البسيطة، وأن يتعبد للسحب مصدر المطر والرعد لا زيوس ZEUS كما يعتقد عامة الناس. وأمام جوقة المسرحية المكونة من السحب كربات يبدأ سقراط في تعليم الشيخ ولكن الأخير يظهر من الغباء حدا جعله عاجزاً عن التعلم، لأنّ ذهنه كان شارداً في ديونه المتراكمة، لذلك يأمره سقراط بإحضار ابنه بدلاً منه لأنه شيخ عجوز كثير النسيان. وبعد ترغيب وترهيب يحضر الشيخ ابنه كي يتعلم المهارة الريتوريقية (الكلامية والخطابية) ومن ثم يعهد به سقراط إلى كل من منطق الحق ومنطق الباطل كي يقوم بتعليمه. ويدور بين المنطقين مشهد جدلي من أمتع ما كتب أريستوفانيس ينتهي بانتصار منطق الباطل. وبعد أن يتم الابن تعليمه في مدرسة سقراط يذهب إلى والده الشيخ لينقذه من عبء ديونه، بواسطة الفن الجديد الذي تعلمه على يد سقراط،ويتمكن الشيخ سترابيسياديس من إفحام دائنيه مستعيناً بمهارة ابنه في فن الخداع ولكن ما إن يتخلص الابن من الدائنين حتى ينقلب على أبيه بدعوى تطبيق المنهج الذي تعلمه،فيبدأ في ضرب الأب ويهدد بضرب الأم بحجة أنهما فشلا في تربيته،وأن من حقه أن يقوم لذلك بتربيتهما وتأديبهما مبرراً كل ما يفعله بتبريرات منطقية تظهر أن الحق بجانبه. وحينما يشمئز ستربسياديس من فحوى هذه التبريرات الباطلة، ويعجز عن إقناع ابنه بالرجوع عن غيه، يلجأ إلى حرق مدرسة سقراط باعتبار أنها سبب كل هذا البلاء.

ومن الغريب أن يظهر لنا أريستوفانيس سقراط على أنّه ممثل الحركة السفسطائية ويهاجمه بعنف تبعاً لذلك. والحق أن شخصية سقراط في هذه المسرحية تناقض الواقع التاريخي لها، كما شهدناه في محاورات أفلاطون وكتابات كسينوفون XENOPHON، حيث يبدو الفيلسوف سقراط ضد السفسطة والسوفسطائيين على طول الخط. لكن حيث أنّ الكوميديا تظهر الأشخاص أدنى مما هم عليه، وعن محاورات أفلاطون ومؤلفات كسينوفون — تلميذي سقراط- قد تظهر الفيلسوف الأشهر أكثر سمواً عما هو عليه، لأنّه كان معلماً وأستاذاً، ينبغي لنا أن ندرك أنّ الشخصية الحقيقية لسقراط لا توجد عند هذا ولا عند هؤلاء،بل ربما كان فيها بعض السمات التي جسمها أريستوفانيس، مثل منظر سقراط المضحك، وهيئته المهوشة وطريقة تدريسه الغريبة،

وبعض أفكاره الغير مألوفة. وفضلاً عن ذلك فإن رجل الشارع في أثينا آنذاك –حتى مع تسليمه بأن سقراط كان مختلفاً عن كل السفسطائيين ومهاجماً لهم –ربما كان يرى في سقراط ممثلاً للمنهج العقلي الجديد الذي ينادي به السوفسطائيين، وهو منهج يرمي في نظر رجل الشارع الأثيني إلى التشكيك في تراث السلف وأفكارهم، بحيث تكون النتيجة الحتمية لهذا التشكيك هي إفساد الشباب، وتصدع القيم، والاستخفاف بالعقيدة الدينية، والمعنى الوحيد لذلك عند رجل الشارع الأثيني أنّ سقراط ومن على شاكلته يحملون إلى المدينة أفكاراً جديدة هدامة وبالغة الخطورة. لهذا وربما لأسباب أخرى نجهلها اختار أريستوفانيس سقراط كمثال على هذه البدعة الجديدة، لأنه كان الأشهر والأعظم تأثيراً، وبالتالي خطراً، وجعل منه كبش الفداء. ولا جدال أنّ الاتجاه العام في أثينا كان ضد سقراط، وإلا لما أدين الفيلسوف الكبير ولقي حتفه عام 339 ق.م أي بعد عرض هذه المسرحية بنحو خمسة وعشرين عاماً.

ومما يدعو للدهشة حقاً أن أفلاطون في محاورة ((الدفاع)) يظهر استنكاره من مسرحية السحب، واستيائه من كاتبها إلى الحد الذي لم يذكره فيه بالاسم، ربما لأنه بالغ في الهجوم على أستاذه سقراط، ولكنه في محاورة((المنتدى)) التي كتبت بعد عرض مسرحية السحب بسنوات عديدة يظهر لنا سقراط وهو يحادث أريستوفانيس بود وصداقة. ويُروى أنه عند عرض مسرحية السحب عام 432 ق.م حضر الفيلسوف سقراط لمشاهدتها، غير أنه ظل واقفاً طوال مدة العرض المسرحي من أجل أن يتمكن المشاهدين من المقارنة بين صورته الحقيقية وصورته الكوميدية.و قد يدفعنا هذا إلى القول بأن تصوير أريستوفانيس لسقراط لم يكن ليؤخذ على محمل الجد، بل على أنه معالجة كوميدية مبالغ فيها، وتجسيم فكاهي لصفات لم تكن من صفات فيلسوفنا الشهير، بل ألصقت به على يد رجل الشارع الأثيني.[1]

4- الزنابير: 422 ق.م، في أعياد اللينايا ، نالت الجائزة الثانية

وهذه المسرحية تهاجم من جديد كليون ولكن بمضمون مختلف، لأنها تدور حول نقد النظام القضائي الأثيني. ورغم أنّ المؤلف لم يشك قط في قيمة المؤسسات

[1] – راجع: أريستوفانيس ((السحب))، ترجمة وتقديم أمد عثمان، مراجعة عبد اللطيف أحمد علي. الكويت، وزارة الإعلام 1987، سلسلة من المسرح العالمي رقم: 215 – 216.

القضائية بالنسبة للنظام الديمقراطي، إلا أن شعوراً بالقلق كان ينتابه لأن الدهماويين من طراز كليون قد جعلوها عديمة الجدوى ذلك أن المحكمة العليا المعروفة باسم heliaia التي ترجع إلى عصر صولون وغدت في عهد أفتاليس (سياسي أثيني كان صديقاً لبريكليس، وترجع شهرته إلى الإصلاحات الديمقراطية التي أدخلها على الدستور الأثيني) من كبرى المؤسسات الديمقراطية في أثينا وعدد أعضائها 600 عضو قد انتهى بها الأمر إلى الوقوع في أيدي حفنة من شيوخ الاثنيين، الذين أصبحوا بلا نفع في الحرب أو حتى في السلم، لأنهم جاهلون وغير مهتمين بما يدور حلهم من أحداث سياسية. وحينما قرر كليون زيادة أجرهم إلى ثلاثة ((أوبولات)) عن كل جلسة يحضرونها في المحكمة العليا تلقوا هذا القرار بابتهاج، لأنّ هذا المبلغ أصبح مصدراً رئيسياً للدخل لدى كثير منهم،لذلك وكما توقع كليون تحول شيوخ أثينا بعد هذه الزيادة إلى مجرد محافظين على نظام الحكم السائد الذي يفيدون من ورائه، وبالتالي يتمكن كليون من التلاعب كما يريد بأصواتهم.

كان الشيخ فيلوكليون philokleon (المغرم بكليون) مولعاً إلى حدد الجنون بالقضاء وبالتردد المحاكم،وعبثاً حاول ابنه بديليكليون BDELYKLEON (الكاره لكليون) أن يبعده عن هذا الداء الوبيل ولكنه فشل، ولذا اضطر الابن إلى حبس أبيه في المنزل بعد أن أحكم إغلاق الأبواب ثم تحضر الجوقة التي تمثل فئة من الشيوخ المسنين أصدقاء فيلوكليون، والمغرمين مثله بارتياد المحاكم، وهم يرتدون زياً يظهرهم على هيئة زنابير، لها زباني رهيب يلسعون به كل من يصادفهم.وكانت الجوقة تبدأ تحركها فجراً إلى المحكمة، وحينما تمر على فيلوكليون تجده حبيس المنزل،فيساعد الشيوخ زميلهم على الفرار عن طريق فتحة المدخنة، ولكن العبيد الموالين للابن بديليكليون يتدخلون لمنعهم. ويدور بينهم وبين الجوقة نزاع شديد ومشادة حامية يحضرها الابن نفسه. ويحاول الابن في هذه المشادة تبصير والده الشيخ ورفاقه وتوعيتهم بأمور السياسة وحقيقة رجالها خاصة كليون الذي أحبه الشيوخ عن جهل وانخدعوا به وساروا خلفه بعيون مغمضة،ويدافع الأب عن النظام القضائي مبيناً أن من مزاياه أنه يجني من ورائه فائدة مادية (ثلاث أمبولات)،وأنه يرضي هوايته،ويشغل وقت فراغه عن طريق الاهتمام بمشاكل الآخرين.لكن الابن يوضح له بجلاء أن أعضاء المحاكم والمجالس القضائية ما هم في الحقيقة سوى عبيد الحكام، وأن الحكام يلقون لهم بالفتات فيحين يسلبون هم معظم الدخل المخصص لإطعام فقراء المدينة وجياعها.

بعد تلك المشادة يتبدل رأي الجوقة ستقتنع بوجهة نظر الابن، ويحاول هذا إبعاد والده عن شرور المحاكم، بأن يرضي هوايته عن طريق محكمة في منزله تغنيه عن حضور جلسات المحاكم الأخرى وفعلا تنعقد جلسة للمحكمة في منزل الشيخ فيلوكليون، ويقدم فيها للمحكمة كلب للشيخ يدعى لابيس Labes (المغتصب) منهما بسرقة قطعة جبن من كلب آخر،و يسخر الكاتب هنا من إحدى القضايا العامة التي كان بطلها كليون0 وبخدعة ماهرة من الابن ينتهي الأب إلى إطلاق صراح الكلب المتهم، وبهذا الدرس القضائي يبدأ الابن في استمالة أبيه إلى صفه آخذاً على عاتقه أن يبصر والده اجتماعياً فيغير من مسالكه ومظهره، ويصحبه للغداء خارج المنزل. ولكن بدلاً من أن تتحسن أحوال الشيخ يحدث العكس، إذ ينغمس العجوز في الشراب حتى الثمالة، ويشرع في إهانة الآخرين، والتصرف بخلق سيء ويقود الجوقة في رقصة ماجنة. ويبدو أن المؤلف يحاول في هذه المسرحية معالجة الهوة التي تفصل بين فكر الشباب وفكر الشيوخ، بحيث يحاول كل طرف فهم ظروف الطرف الأخر ومعرفة عالمه[1]

5- السلام: 421ق.م، في أعياد الديونيسيا ، نالت الجائزة الثانية

بعد موت الدهماوي كليون والقائدين لاماخوس (المولع بالحرب) وبراسيداس، دعاة الحرب -بدأت مفاوضات السلام بين أثينا ويمثلها نيكياس واسبرط، وبدا واضحاً مساعي السلام تقترب من نهايتها وأنها ستكلل بالنجاح، لذلك سارع اريستوفانيس بكتابة هذه المسرحية مشيراً بالسلام ونعمه.

ونشاهد في بداية المسرحية تريجايوس أحد مزارعي الكروم الاثنيين وشقيق ديكاي يوبوليس (بطل مسرحية أهل أخارناي) بعد أن قاس مع أسرته من المجاعة طويلاً- يقرر أن يصعد إلى السماء على ظهر خنفساء ضخمة مقلداً البطل التراجيدي بيلليروفون الذي ظهر في إحدى مسرحيات يوربيدس، هو يصعد إلى السماء على ظهر الجواد المجنح بيجاسوس. وعلى ذلك يتوجه تريجايوس إلى قمة جبل أثنا قاصداً السماء مقر الآلهة، بحثاً عن عدة أرغفة من الخبز تقيم أوده هو وأسرته، وتتم الرحلة بنجاح ليجد البطل الإله هرميس واقفاً أمام بوابة السماء وإله الحرب بوليموس

---

[1] – د . محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 240- 242

جالساً على العرش محل زيزيوس الذي ترك عرش الاولومبس مع الآلهة الآخرين، تقززاً من تصرفات الإغريق الذين يهلكون أنفسهم بالحروب المستمرة.وكان بوليموس قد حبس ايريني ربة السلام في إحدى الآبار في الوقت الذي كان يعد فيه العدة لطحن دويلات الإغريق في (هاون) ضخم. وبينما كان يبحث عن المدق وصل ريجايوس ومعه عدد من مزارعي الإغريق الذين يكونون الجوقة، واندفعوا يحاولون إنقاذ ربة السلام. وبعد أن بقوم تريجايوس برشوة هرميس كي يمكنه وصحبه من الدخول وإطلاق صراح الرب المحبوس في الجب – يتم له تخليص الربة من الجب والعودة بها إلى بلاد الإغريق فيعم البشر والابتهاج للجميع فيما عدا صناع الأسلحة لأن تجاربهم ستصاب بالكسل من جراء السلام. ويعود الرخاء إلى الإغريق بعد المجاعة والقحط، ومن ثم تقام الولائم والاحتفالات ابتهاجاً بعودة السلام، بمناسبة زواج تريجايوس من أوبورا ربة الثمار التي حضرت من السماء مع البطل ومع ربة السلام إلى الأرض.

وتتميز هذه المسرحية بأنها تتضمن كثيراً من الإشارات ذات المغزى والرموز والتصوير الخيالي الذي يكشف عن عبقرية ارستوفانيس، وتتميز كذلك بأنها تحتوي على (خطابين الجوقة) وبأنها خالية من (المشاهد الجدلية) تقريبا .[1]

6- الطيور: 414 ق.م في أعياد الديونيسيا، نالت الجائزة الثانية

كان الأسطول الأثيني قد أقلع عام 415 ق.م – أي قبل عرض المسرحية بعام واحد – في الحملة المعروفة باسم حملة صقيلة وهي حملة فاشلة، وقبل رحيل الأسطول بيوم واحد تعرضت مدينة أثينا لموجة من الفوضى والاضطراب تم أثنائها قطع عضو إخصاب الإله هرميس من جميع تماثيله المقامة في إنحاء المدينة، واعتبر هذا فألاً سيئاً، كذلك دمرت جزيرة ميلوس بفظاظة ووحشية دون ذنب أو جريرة عام 415–416 ق.م وكان اريستوفانيس قد بلغ منه المقت مداه نحو الحروب وأهوالها وما يترتب عليها من دمار بشري وحضاري، ولذا تراه في هذه المسرحية التي يعتبرها النقاد أفضل مسرحياته التي وصلتنا- يلجأ إلى الفانتاسية Phantasia ليحلم بما يشبه (اليوتوبيا) في بداية المسرحية نجد بيسيتايروس Peisthetairos (رفيق الإقناع) ويوالبيديس Euelpides (المتفائل) يسئمان الحياة في أثينا لما فيها من المتاعب،

---

[1] – المرجع السابق، ص 242 – 243

فيسعيان إلى تيريوس Tereus ملك تراقيا الذي كان متزوجا أميرة أثينيا هي بروكني Prokne ابنة الملك الأثيني بانديون bandion وكان نيرؤيوس – تبعاً للأساطير – قد تحول إلى هدهد بعد أن اجترأ على اغتصاب شقيقة زوجته التي تدعى فيلوميلاphilonela. سعيا إليه كي يعرفا منه المكان الأمثل الذي يمكن لهما الحياة فيه بعد نزوحهما من أثينا التي ساءت أحوالها، فيقترح تيريوس عليهما أسماء أماكن عديدة على الأرض، لكنهما يعترضان عليها جميعاً. وأخيراً يهتدي بيسشيتايروس إلى فكرة مدهشة وهي أن تتحد الطيور كلها من أجل أن تبني في أجواز الفضاء مدينة ذات أسوار ضخمة حيث يمكنهم أن يتحكموا منها في كل من الأرض والسماء، وذلك بأن تلتقط الطيور لبذور فلا تنبت الأرض غذاء لأهلها، وبأن تمنع دخان الأضاحي من الوصول إلى السماء فلا تجد الآلهة ما تقتات عليه. لكن وصول الصديقين غير المتوقع إلى عالم الطيور قوبل بالعداء من جانب الجوقة المكونة من الطيور، فيدور بينها بين الصديقين قتال مضحك، وفي مبدأ الأمر ترفض الجوقة فكرة المدينة الجديدة وتعاديها، لكن بيسشيتايروس يفلح بعد لأي في إقناعها، فتسرع، بناء المملكة الجديدة تحت توجيه الصديقين الذين ارتديا أجنحة استعاراها من الطيور كي يشاركا في البناء

وتسمى المملكة الجديدة باسم (أرض الوقواق السحابية) وهي مملكة أساس رفاهيتها الحب الذي يجمع بين مواطنيها، ويتوقف ازدهارها الاقتصادي على نجاحها في وقف الصلات ما بين البشر والإلهة. وتقوم جوقة الطيور في خطابها وضع أسس هذه المملكة الحديدية بطريقة فكاهية تقلد فيها أنساب الآلهة Theogony التي وضعها هيسيودوس. وما إن يعلم الانتهازيون البشر هذه الدولة الجديدة حتى يسارعوا إلى عرض خدماتهم في مقابل الحصول على المواطنة فيها:

يفد أولاً شاعر بائس ليعرض إلقاء نشيد يكرم فيه الدولة الجديدة، ثم مفسر للنبوءات يصطحب معه المهندس الفلكي المشهور ميتون Meton كي يساعد في إنشاء طرق الدولة الجديدية عبر الفضاء، ثم أحد المشرفين على الاحتفالات كي يساهم في إعداد الاحتفالات الخاصة بافتتاح الدولة وأخيراً محترف لبيع صوته في الانتخابات ولكنهم يطردون جميعاً من الدولة الجديدة،و يردون على أعقابهم خاسرين. ويبين لنا ارستوفانيس في هذه المشاهد أنّ هذه الطغمة الفاسدة من الإنتهازيين تعتبر الدولة ينبوعاً يغترف منه المستغلون، ومأدبة يؤمها الطفيليون بحيث يستفيدون منها ولا يفيدونها وبعد فترة يأتيأحد حراس الدولة الجديدة بالربة ايرس iris رسول الآلهة،

بعد أن ضبطها تتجسس بالقرب من حدود الدولة الجديدة، بعد أن أرسلها يازيوس كي تكتشف سر إمتناع البشر عن إحراق الأضاحي للإلهة. وبعد أن تم استجوابها عنفت وهددت، ثم أطلق سراحها بعد تعهدها بعدم الاقتراب من حدود الدولة مرة أخرى، فعادت إدراجها إلى والدها زيوس تشكو له سوء صنيع الطيور، وعبراتها تنهمر على وجنتيها. ومن ناحية أخرى جن جنون أهل الأرض، وانتشر بينهم الولع بتقليد الطيور وتنافسوا في الحصول على أجنحة يطيرون بها إلى مملكة الطيور، ومن ثم يفد إلى الدولة الجديدة لفيف أخر من الزوار، من ميلهم ضارب لأبيه يتشدق في تعليل ذلك بأن الديوك الصغيرة تقاتل آبائها لكن بيسثيتايروس يرد عليه بأن اللقلق الصغير يقوم بتغذية أبيه. ثم يفد الشاعر كنيسياسkinesias مؤلف الأشعار الديثرامبية متعللاً بأنه إنما أتى فقط لأن مهنته تتطلب منه التحليق على أجنحة الهواء، ثم يفد أحد المشاة أملاً في مملكة الطيور أجنحة يرتديها لتمكنه من تسليم الإعلانات القضائيةبسرعة، ثم يأتي تيتان بروميفيوس الذي يختبئ تحت مظلة كي لا يراه زيوس ويحدث الطيور عن نقص طعام الآلهة بسبب عدم وصول دخان الأضاحي إليهم وينصح بيستثيايروس بأن لا يتساهل في شروطه مع الألهة وبأن يصر على الزواج بباسيليا pasileai ربة السلطة وابنة زيوس. وأخيراً وبعد أن أضنى الجوع الآلهة بعثوا برسلهم وعلى رأسهم بوسيدون وهيرتليس يتفاوض مع الدولة الجديدة. وتحت إلحاح المجاعة يضطرون إلى توقيع معاهدة مجحفة بالآلهة ويحصل بمقتضاها بيسيثتابروس على صولجان الحكم وعلى باسيليا زوجة. وعندئذ يحييه الجميع على أنه كبير الآلهة وتعد الاحتفالات من أجل إتمام زواجه بباسيليا، وبذلك تنتهي المسرحية.[1]

7- ليستراتي: 411 ق.م في أعياد اللينايا

وإلى جانب مأساة الزراع والعمال البسطاء الذين أفقرتهم الحرب، كان هناك جزء كبير من المجتمع يئن تحت وطأة الحروب ويتشكل في الأفكار الديماغوجية الجديدة، ويقلق لغياب الديمقراطية.

[1] – المرجع السابق، ص 244 – 246.

كان هذا الجزء يتكون من النساء، فالنساء يدفعن ثمن الحرب بفلذات أكبادهن وبأزواجهن، وانتهاء الحرب يعني بالنسبة لهنّ أملاً في استمرار الحياة الأسرية الهادئة المنتجة، ولا شيء أبغض إلى الثكلى من الأمهات، والأرامل من الزوجات، من الحرب الضروس التي تختطف في وقت قصير أملاً كبيراً في حياة كل منهنّ.

ومسرحية ((ليستراتي)) واحدة من ثلاث مسرحيات كتبها أريستوفانيس مركزاً على مشاكل المرأة في المجتمع الأثيني على عهده. فبعد أن انتهى الأمر بالحملة الصقلية إلى الفشل الزريع وعقدت اسبرطة صلحاً مع الملك الفارسي تيسافرنيس بدأ اليأس يتسرب إلى قلوب الأثينيين، ولقد كتب اريستوفانيس هذه المسرحية في الوقت الذي كادت أماني الإغريق كلها تتفق على إيقاف ويلات الحرب فكانت بمثابة نداء أخير للسلام، ودعوة إلى نبذ الحرب سريعاً. وتتميز هذه المسرحية بخلوها من خطاب الجوقة PARAPASIS الذي كان جزءاً ضروريا في الكوميديات القديمة ولذا يعتبرها النقاد بداية تغيير في شكل الكوميديا.

بعد أن فشل الرجال في إنهاء الحرب، تعتقد ليستراتي Lysistiate (مُسرّحة الجيوش) أن النساء قادرات على الأخذ بزمام الأمور وعلى فرض السلام على الرجال عن طريق أمرين: الامتناع عن معاشرة أزواجهن ما دامت الحرب قائمة، واحتلال قلعة المدينة (الاكروبوليس) ثانياً من أجل الاستيلاء على الخزانة العامة للدولة في معبد البارثنوم، ومن ثم تقوم ليستراتي وصويحباتها كالونيكي kalonike (الانتصار الخير) وميرني Myrrhne (إكليل الريحان) وكذلك لامبيتو Lampito (المتألقة) -وهي اسبرطية تحالفت مع غريمتها الأثينية بسبب الخطر المشترك – بجمع النساء واقناعهنّ بالفكرة. وبعد تردد تقتنع النساء بالفكرة الجديدة ويقسمن اليمين على تنفيذ الخطة، وبعد أن ينجحن في الاستيلاء على الاكروبوليس يحاول نصف أفراد الجوقة المكون من شيوخ المدينة استعادته لكنهم يطردون على يد نصف أفراد الجوقة المكون من عجائز النسوة اللائي أوقفن تقدمهم بطريقة بسيطة لكنها ناجعة ألا وهي سكب الماء على رؤوسهم من الدلو.

وتنجح النساء في قهر شرطة المدينة التي كانت تحاول حفظ الأمن دون جدوى، وكذلك ينجحن في إفحام الموظفين العموميين، إذ يدور حوار ممتع بين اليستراتي وزعيم هؤلاء الموظفين المسمى بروبولوس propoulos (المستشار) تنجح فيه

البطلة في قهر منافسها بالحجج والبراهين. ثم يفد الشاعر الديثرامبي المشهور كينيسياس لإسترداد زوجته فيعذَّب من قِبل النساء، ويضطر للتصويت في صف السلام، وأخيراً يُساق خارج الاكروبوليس حيث يُترك وقت بلغ به اليأس مداه وفي النهاية يأتي رسول من قبل الاسبرطيين يتحدث باللهجة الدورية، ويتبع أصوله عقد مجلس سلام، وأثناء المجلس تقوم ليستراتيي بزجر المتطرفين من الجانب الأثيني والجانب الاسبرطي على السواء، وتحثهم على التصالح، ومن ثم يتم إقرار السلم. وتنتهي المسرحية باحتفال كبير وموكب يسير فيه كل رجل من الأثينيين والاسبرطيين مصحوباً بزوجته بعد أن تمَّ التصالح بينهما. ولقد نجح اريستوفانيس في إضفاء الحيوية على أحداث المسرحية طوال الوقت كما جعل الجوقة تنقسم إلى قسمين منذ دخولها إلى المسرح: نصف من الرجال ونصف من النساء (مثل المجتمع) وأدار بين القسمين حواراً ساخناً وطريفاً.[1]

8- النساء في أعياد الثيسمو فوريا: 411 ق.م في أعياد الديونيسيا

عرضت هذه المسرحية بعد انقلاب الاوليجاركية -وهي مؤامرة أدت إلى سقوط الديمقراطية على يد الأقلية- الذي حدث في أثينيا عام 411 ق.م. والذي تبعه عقد مجلس مكون من 400 عضو ثم تكوين جمعية عامة 5000 عضولم تكن في حقيقة الأمر تجتمع قط، لذلك نجد أن موضوع هذه المسرحية بعيد عن السياسة.

كانت النساء على وشك أن يبدأن احتفالاتهنّ الخاصة المعروفة باسم الثيسموفوريا thesmophorio (وهي أعياد قديمة كانت تقام في أثينا على يد النساء تكريماً للربة ديمتر المسماة باللقب ثيسموفوريا أي: فاتحة القوانين).

حينما علم الشاعر المسرحي يوبيتس أن النساء غاضبات منه، بأنه بالغ في تصوير رذائلهن في فضح أسرارهن، ومن ثم اعتزمن الانتقام منه بقتله. ويحاول يوربيتس إغراء الشاعر المسرحي أجاثون agathon بأن يتنكر في هيئة امرأة لسهولة ذلك عليه، حيث إنه كان جميلاً المظهر، وبأن يحضر طقوس هذه أعياد مع النساء كي يدافع عن زميله يوربيتس ويُقنع النساء بعدم قتله والعفوعنه، غير أن اجاثون يرفض.

---

[1] - المرجع السابق، ص 247 – 248.

وعندئذ يعرض منيسيلوخوس mnesilochos صهر يوربيتس أن يقوم بهذه المهمة عن طيب خاطر بدلاً من اجاسون فيحلق لحيته وشاربه جيدا ويرتدي زي النساء بعناية، ويذهب للاحتفال وهناك قام عدد منى النساء بإلقاء خطب نارية يهاجمن فيها يوربيستس ويطلبن القصاص منه بوصفه عدواً للمرأة لكن مينيسيلوخوس ينبري للدفاع عن صهره، موضحاً أن يوربيتس كان بوسعه أن يكتب عن النساء أموراً أشنع من تلك التي كتبها عنهن في مسرحياته، حيث أنه يعرف عنهن الكثير، وأن ما كتبه عن النساء هو مجرد صفات يتصفن بها حقاً ومن ثم فهو ليس متجنياً عليهن. وتثور النساء ويغضبن غضباً عارماً من هذه المرأة التي تدافع عن عدوهن وغريمهن هذا الدفاع المتجني ولم يمنعهن عن الفتك بها إلا سماعهن بالإشاعة مؤداها أن رجلاً متنكراً قد تمكن من التسلل إلى احتفالهن. وسريعاً يتم البحث عن المتسلل فيكتشف أمر التعس مينسيلوخوس، ويقبض عليه ويوضع تحت إمرة حارس وهنا يقلد مينيسيلوخوس أحد أبطال مسرحيات يوربيدس فيكتب رسالة على لوح من ألواح النذور التي وجدها في المعبد حيث حُبس ويلقي باللوح خارج المعبدكي يجده أحد المارة فيقرأ ما كتب عليه فينقذه من براثن النساء.

وكان مينيسيلوخوس قد اتفق مع يوربيس على أن يرتدي زياً يجعله يبدو كالأميرة الأسطورية هيليني على أن يأتي يوربيدس لإنقاذه مرتدياً زي منيلايوس (زوج هيليني)، وبذلك يتعرف أحدهما على الأخر وفقاً للطريقة اليوروبيدية، غير أن الحارس يمنع لقاء احدهما للأخر. ويأتي رجل شرطة ويقيد منيسيلوخوس إلى صخرة فيأتي يوربيدس مرتدياً زي بريسيوس البطل المشهور، لإنقاذ صهره الذي ارتدى زي اندروميدي (حبية بريسيوس) على نمط ما دار في مسرحية يوربيدس ((اندروميدي)) ولكن رجل الشرطة يُحبط هذه المحاولة. ومن ثم يلجأ يوربيس إلى التفاوض مع النساء مؤكداً أنّه لن يتحدث بعد ذلك بسوء عنهن في مسرحياته شريطة أن يطلقن سراح صهره المقبوض عليه، وتوافق النساء على هذا الشرط ولكن رجل الشرطة لا يقبل إطلاق سراح مينيسيلوخوس فيلجأ بيوربيس إلى إحدى الراقصات الفاتنات ويطلب منها أن تشاغل الشرطي وتفتنه حيث يغفل عن أداء واجبه وفعلاً

يدور رأس الشرطي بعد أن سبته فتنة الراقصة الحسناء وينسى أسيره فيتمكن مينيسيلوخوس من الهرب مع يوربيدس وبذلك تنتهي المسرحية.[1]

9- الضفادع (405 ق.م)

بعد موت شعراء التراجيديا أقفرت أثينا من كتّابها النابهين في هذا المضمار. وكان اريستوفانيس يعتقد أن للمسرح رسالته تماماً كما لرجل السياسة رسالته ومن ثم فإن المسرح يحتاج لرجال ذوي خلق وطهارة ومُثُل إنسانية سامية لكي يتصدوا للكتابة له، وأنه لا يكفي أن يكون الكاتب المسرحي ماهراً في فنه، بل يلزم في المقام الأول أن يكون صاحب رسالة فكرية وسلوكية.

وعلى هذا الأساس يظهر لنا الإله ديونيسيوس- الذي كان وقتئذ يقاتل مع الأسطول الأثيني في جزيرة ارجينوساي الواقعة جنوبي جزيرة ليسبوس حسب التصوير الفكاهي للكاتب- وقد تنكر في زي البطل هيراكليس وكان ديونيسيوس يريد الهبوط إلى هاديس (العالم السفلي) من أجل إحضار كاتب تراجيدي عظيم إلى أثينا ولذلك يزور البطل هيراكليس ليدله على أقصر الطرق للنزول إلى هاديس وحيث أنّ البطل هيراكليس له خبرة سابقة في الهبوط إلى العلم السفلي والعودةمنه سالماً. وحين يصل ديونيس إلى العالم السفلي يجد النزاع محتدماً بين يوربيدس وأيسخيلوس، لأن الأول يحاول اغتصاب عرش التراجيديا من الثاني وفي حين كان سوفوكليس بعيداً عن هذا الصراع، لا يريد لنفسه عرشاً ولا صولجاناً. ومن ثم يطلب الإله بلوتون plouton (رب العالم السفلي) من ديونيسيوس الفصل في النزاع الذي نشب بين الشاعرين، ويقبل الإله ديونيسوس الفصل في النزاع الذي نشب بين الشاعرين،و يقبل الإله ديونيسوس مبدأ التحكيم على أساس أن الفائز من الشاعرين سيرجع إلى الحياة مرة أخرى، ويعود منه إلى أثينا.

ويُحضر ديونيسيوس ميزاناً لوزن أشعار الكاتبين الكبيرين ليرى، تهكماً، شعرياً قاسياً، وتبدأ المبارة بهجوم يوربيدي عنيف على أيسخيلوس، ثم بردٍ قاسٍ من الأخير دفاعاً عن نفسه. وتظهر في هذه المساجلة الأدبية التي يهاجم فيها كل شاعر زميله وينقد مسرحياته، براعة أريسوفانيس في النقد الأدبي، وحسه الفني المرهف، فبرغم

---

[1] - المرجع السابق، ص 249-250

أن أوجه النقد كانت على سبيل الفكاهة إلا أنها تدل على حس فني عال، ودقة بالغة في النقد الأدبي.كان أيسخيلوس ينقد مقدمات مسرحيات زميله ويتهكم عليها، لأنها متكررة في وزنها وطابعها وأسلوبها، وكلما ردد يوربيدس فقرة من إحدى مقدمات المسرحية كان أيسخيلوس يقاطعه في تهكم قائلاً:(فقد قنينة الزيت) فغدت هذه العبارة منذ ذلك الحين مثلاً على الأسلوب المتكرر. وكان الهدف من إيرادها هو رغبة أريستوفانيس في إظهار إحدى خصائص يوروبيديس المتكررة، ألا وهي ولعله الشديد بالتفعيل الإياسي الثلاثي (المكوَّن من ثلاث أقدام زوجية، المقطع الأول في كل منها قصير أو طويل)، فمثلاً حينما كان يوربيدس يسوق سطراً أو سطرين من مسرحية له كالتالي:(و بينما كان ديونيسيوس يقفز رقصاً وسط المشاعل على سفح جبل بارناسوس وهو متدثر بجلد الظباء وممسك بالصولجانات...). كان أيسخيلوس يقاطعه على الفور صائحاً ((فقد قنينة الزيت)).

وبعد هذه المساجلة الحامية يختار ديونيسوس ايسخيلوس مفضلاً إياه على زميله، لأن شعره أثقل ولأنه يميل إليه أكثر. ولم يكن هذا الاختيار بسبب أن يوربيدس كان شاعراً ضعيف المقدرة في نظر اريستوفانيس -فعلى النقيض كان الأخير معجباً بفنه وقدرته الدرامية – بل إنه يعتبر ايسخيلوس اكثر منه ورعاً، ومن ثم قدرة على الدعوة للأخلاق القويمة، وهذا ما كانت أثينة تفتقر إليه في تدهورها. ولقد شرح لنا ذلك ارستوفانيس بنفسه على لسان جوقة المسرحية المكونة من المبتدئين في الأسرار الدينية في فقرتها الغنائية الأخيرة التي تمدح فيها صاحب الحكمة والرأي السديد: (ما أسعد الرجل الذكي الحصيف! الرجل الذي يعرف كيف يصرّف الأمور، ما أسعده إذ يعود من جديد إلى أهله ومدينته! من أجل خير مواطنيه، ومن أجل خير أقربائه وأصدقائه ومن اجل الرأي السديد المتبصّر.)[1]

10- برلمان النساء (392ق.م):

ثمة أدلة كثيرة تثبت أن هذه المسرحية قد أُلفت في فترة متأخرة نسبياً من حياة ارستوفانيس، فهي خالية من خطاب الجوقة، ودور الجوقة فيها مختصر إلى حد

[1] – كانت هناك جوقة ثانوية مكونة من الضفادع هي التي سميت باسمها المسرحية. (المرجع السابق، ص 251-252).

كبير، وليس بها هجوم عنيف على الساسة ورجال الحكم، وحوارها الذكي يشبه حوار الكوميديا الحديثة. ويدل هذا كله على تطور ملحوظ في شكل الكوميديا الإغريقية، وعلى أنها تقترب من مرحلة الكوميديا الوسطى. أما أفكار المؤلف واتجاهاته الفلسفية في هذه المسرحية فتدل على تأثره بآراء أفلاطون التي وردت في كتابه (الجمهورية)، وربما كان يهدف إلى السخرية من تلك الآراء بطريقتها الخاصة.

استطاعت براكساجورا praxgola (ذات التدبير المحكم) أن تدبر مؤامرة مع بنات جنسها من الأثينيات ضد الرجال، لأنهم أغرقوا أثينا في ويلات الحروب، وبدأت المؤامرة بأن ارتدت براكساجورة وصويحباتها زي أزواجهن النائمين، وتسللن خارجات من بيوتهن قبيل بزوغ الشمس، وقمن بالذهاب إلى الجمعية العامة لأثينة [1] ekklesia التي كان يحضر جلساتها من يريد من الاثيثيين وهناك استصدرن قانوناً بأغلبية الأصوات – لأن معظم الحاضرين كانوا في الغالب من النساء المتنكرات في زي الرجال – بأن تُسلَّم أمور الدولة ومقاليد الحكم فيها إلى أيدي النساء، حيث إن الرجال قد عجزوا عن إدارتها.

وبطبيعة الحال لم يتمكن الأزواج من الخروج من منازلهم بعد أن استولت زوجاتهم على ملابسهم، فقنعوا بارتداء ملابس الزوجات، وخرجوا على استحياء يتنسمون الأخبار، حيث علموا بالقرار الجديد الذي يقضي بانتخاب حكومة من النساء وبعد نجاح المؤامرة يتم انتخاب براكساجورة رئيسة للحكومة النسائية الجديدة، لأنها نالت ثقة النساء بجرأتها وحُسن تدبيرها، ومن ثمَّ تعود إلى زوجها بيليبروس Blepyros (المتلصلص) الذي قبع في المنزل يتسامر مع جاره خريمس shremes (ذو الغطيط) وهما بملابس النساء، وتشرح له النظام الاجتماعي الجديد الذي اعتزمت تطبيقه في أثينة تمهيداً لإصلاح شأنها وانتشالها من التدهور. ويقضي هذا النظام الاجتماعي الجديد بأن تصبح الملكية في الدولة جماعية، بحيث تكون الأموال وكذلك النساء والأطفال في الدولة ثم تقسم بعد ذلك بالعدل بين المواطنين جميعا. وتذهب براكساجورة إلى ساحة السوق العامة agora حيث تدعو لمذهبها الجديد، وتقنع المواطنين بالاستيلاء على جميع الأملاك الخاصة وجعلها على المشاع،

[1] – كانت الجمعية العامة (الأكليزيا) مكاناً للقاء الجماهير الأثينية، وهي تشبه الآن المؤتمر الشعبي، وكان يُدعى لحضور اجتماعاتها الشعب على مختلف طبقاته أما جلساتها فكانت تعقد دوماً في ساعة مبكرة من الصباح.

ويسارع السُذَّج إلى تقديم أموالهم وأملاكهم إلى الحكومة الجديدة أما المرتابون فيماطلون انتظاراً لما تسفر عنه الأمور. وكان القانون الجديد يقضي بأن المرأة العجوز الحق في أن تستمع بعض الوقت بأحد الشباب، وخصوصاً من يقع عليه اختيارُها، لذلك نرى على المسرح شاباً جاء يبحث عن محبوبته، ولكن ثلاثاً من عجائز النسوة يتكالبن عليه، وتؤكد كل واحدة منهن أن من حقها الاستمتاع به، وأخيراً تنجح أكثرهن قوة في الاحتفاظ به لنفسها. وتُعدّ براكساجورا وليمة عامة من حصيلة الأموال التي جمعتها لأفراد الشعب بأسرهم، حيث يجلسون في اغتباط لتناول الطعام. وفي ختام المسرحية تُهرع الجوقة المكونة من النساء إلى الوليمة الجماعية لتناول نصيبها من الطعام.

11- بلوتوس (338 ق.م)

هي آخر مسرحية وصلتنا من أعمال اريستوفانيس، وثَمَّ إحتمال كبير في أن يكون نص هذه المسرحية الذي وصل إ لينا هو النص الذي أعاد اريستوفاينس كتابته وتعتبر مسرحية بلوتوس (إله الثروة عند الإغريق) نموذجاً فريداً من الكوميديا الوسطى، التي لم يصلنا من أعمالها سوى شذرات قليلة. ويبين اريستوفانيس في هذه المسرحية ما يمكن أن يحدث للمجتمع لو عم فيه الثراء وانمحى الفقر.

نرى في بداية المسرحية بطلها خريميلوس chremylos (المفتقر إلى الطاحونة) وقد استشاط غضباً، لأن المحتالين في كل مكان قد أصبحوا أثرياء في حين ظل هو فقيراً رغم شرفه وخُلقه القويم، لذلك يذهب إلى معبد الإله أبوللون كي يسأله صنيعاً وهو أن يجعل ابنه وغداً من الأنذال كي يخطى بالثروة، ولا يغدو فقيرا مثله. لكن الإله أبوللون ينصح خريميلوس بأن يتبع أول شخص يقابله عند مغادرته للمعبد، وبأن يقنعه بالدخول إلى منزله. وعند خروج بطلنا البائس من المعبد يقابل أول ما يقابل شيخاً أعمى، فيبتهج ويحاول باللطف تارةً وبالتعنيف تارةً أخرى اصطحاب الشيخ الضرير إلى منزله، لكنّ الشيخ الضرير يضطر في نهاية المطارف إلى الاعتراف بأنه الإله بلوتوس plotos وبأن (زيوس) قد صيَّره ضريراً رغبةً منه في إيذاء البشر وإبقائهم تحت سيطرته. ويسعى خريميلوس جاهداً من أجل أن يسترد بلوتوس بصره، كي يتمكن من أن يهب الثروة للشريف وذي الخلق القويم، ويمنعها عن المحتال والوغد

الزنيم، وهو الأمر الذي لا يستطيعه بسبب فقدانه للبصر الذي جعله يهب الثروة للأشرار ويمنعها عن الاختيار.

غير أن بلوتوس إن هو استرد بصره أن يثير غضب زيوس وحفيظته عليه، لكن خريميلوس يقنعه بأنه لو استرد بصره لصار أقوى من زيوس نفسه، فيوافق الشيخ على مضض على الذهاب مع البطل إلى معبد أسكاليبيوس asklepios كي يشفيه ويرد له بصره.

وتتدخل ربة الفقر penia في الأمر محاولةً إفزاغ خريميلوس، ومبينة له العواقب الوخيمة التي سوف تترتب على عودة البصر إلى بلوتوس، كما تشرح له أن الفقر وراء كل جهد بشري على ظهر الأرض، وأساس لكل فضيلة، وأنها هي (أي ربة الفقر) التي جعلت بلاد اليونان الفقيرة تنعم بما هي فيه من حضارة، غير أن خريميلوس لا ينصاع لتهديداتها، ولا يقتنع بمنطقها.

ويقوم أريستوفانيس بعرض مراسم إعادة البصر إلى بلوتوس في المعبد بطريقة فكاهية مبتكرة، وبعد أن يسترد الإله العجوز بصره يذهب إلى منزل خريميلوس، وما إن يدخله حتى يصبح البطل من الأثرياء.

وبعد ذلك تأتي إلى منزل خريميلوس طائفة من الزوار متمثلة في أحد الشرفاء الذي ظل ردحاً طويلاً من الزمن فقيراً معدماً، ثم أصبح ثرياً بعد عودة البصر للإله بلوتوس، وتبعاً لذلك يرغب هذا الرجل في أن يمنح للإله عباءته القديمة وحذاءه الممزق وثم أحد الوشاة الذي تملكه الغضب لضياع ثروته وإفلاسه بعد أن أصبح لا عمل له ولا مكان في المجتمع الجديد، وإحدى العجائز التي فقدت حبيبها الذي يتملقها ويتظاهر بحبها من أجل ثروتها، فلما ضاعت هجرها في خسّة ونذالة، ثم الإله هرميس رسول الآلهة الذي لم يجد ما يتقوت به في السماء، فجاءٍ ليبحث عن عمل على الأرض كي يقيم أوده، وأخيراً كاهن الإله زيوس وقد اشرف على الهلاك جوعاً فجاء إلى منزل خريميلوس يستغيث ويستجدي.[1]

يقول ول ديورانت: "إذا أردت أن تعرف الأثينيين فلا بد أن تقرأ مسرحيات أريستوفانيس، إذ كان المواطن الأثيني يرى نفس ويرى مدينته – ويرىعيوب نفسه وعيوب مدينته – على المسرح، عملاً بالقول المأثور: إعرف نفسك. لقد كان المسرح

[1] - المرجع السابق، ص 254 – 256.

من مظاهر حياة الإغريق،كان تعبيراً عن ازدهار الحضارة عندهم فلقد كانوا يواجهون حقائق الحياة والموت ومشكلاتهما عليه" .[1]

آراء أريستوفانيس الأدبية والسياسية:

استمر نشاط أريستوفانيس الأدبي فترة من الزمن تبلغ حوالي أربعين عاماً. قدَّم الشاعر خلال هذه الفترة الطويلة نسبياً عدداً كبيراً من المسرحيات ذات المضامين المتنوعة والمتطورة تبعاً لتطور الحياة الواقعية في أثينا .

لقد بقي حنين أريستوفانيس إلى ماضي أثينا المجيد، وإلى الماضي بصورة عامة،قوياً واضحاً على طول خط نشاطه الأدبي. لقد دأبت كوميديات أريستوفانيس على مقابلة الشخصيات الأنانية والنفعية في أثينا التي عاصرت الشاعر، بالممثلين الأماجد للزمن القديم، بأولئك الأبطال الذين ضحوا بأنفسهم وبمصالحهم الشخصية، والذين جللوا وطنهم بالمجد والشرف أيام خاض الإغريق،كل الإغريق،كفاحاً قومياً شاملاً ضد الفرس، فكانوا أبطال((ماراثون))،و ((سلاميس)). ومن وجهة نظر كوميديا أريستوفانيس والكوميديا الإغريقية القديمة عموماً، يعتبر عصر ماراثون وسلاميس منبعاً لكل القيم الأصيلة والمجيدة في الفكر والأخلاق وتربية الأجيال وما إلى ذلك، أما موقفها من الحياة الأثنية المعاصرة لها فقد كان عكس ذلك تماماً.

كان أريستوفانيس يؤمن إيماناً عميقاً بضرورة المحافظة على قواعد الأخلاق القويمة والسلوك السليم في المجتمع، ولذلك نظر إلى مهمة الفن الدرامي على أنها مهمة تربوية أولاً. لقد أخذت الكوميديا القديمة عموماً، ومنها كوميديا أريستو فانيس وعلى عاتقها الكشف عن الظواهر الضارة والخطرة على الحياة الاجتماعية داخل الواقع الأثيني. وبالتالي فقد نادت هذه الكوميديا بالرجوع إلى قيم الماضي مراعاة لمصلح الشعب.

لقد بقي المزارع في القرية هو الشخصية الإيجابية الرئيسية في الكوميديا القديمة:إنه ذلك المزارع الميسور في القرية الاتيكية، المرتبط بالأرض والمستخرج لخيراتها سواء بعرق جبينه هو أو بواسطة عبيده.

---

[1] – ول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الثاني(حياة اليونان)، ترجمة محمد بدران ص 158 – 159



لقد وجد أريستوفانيس نفسه مضطراً أن يقف، في غمرة الصراع المعقد الذي خاضته مختلف القوى الاجتماعية وفي غمرة الاتجاهات المتقلبة لمختلف الأحزاب السياسية، أن يقف في حالات معينة مؤيداً شخصيات سياسية اوليجاركية[1] مثل ديموستينيس، ونيكياس وغيرهما من ممثلي المعارضة بوصفهم أعداء السياسة الراديكالية المغامرة التي ينتهجها أنصاركليون، وهيبربوليس وكليوفون. ومع ذلك لا يكفي هذا من وجهة نظر بعض الباحثين للنظر إلى أريستوفانيس على أنه واحد من أنصار السياسة الأوليجاركية. زد على ذلك أن هذه الفئة ترى في مضمون القدح الذي يشيع في الكوميديا الأريستوفانية نقداً لاذعاً لا للنظام القائم نفسه، بل فقط لوكلاء النظام الذين لا يستحقون الاحترام، وللقادة الذين ماتت ضمائرهم، وللخطباء المأجورين، وللمخربين ولمختلسي أموال الدولة، وبالمقابل إن القارئ لن يجد لا في كوميديات ارستوفانيس ولا في أي عمل كوميدي آخر من العصر نفسه ما ينطوي على مهاجمة الديمقراطية أو المطالبة بإلغائها. في كوميديا ((الفرسان)) دافع أرستوفانيس دفاعاً حاراً عن ((الشعب)) (ديموس) عندما صوره مخدوعاً من جانب الأنانيين الماكريين. وفي هذه الكوميديا نجد الشعب متسامحاً، سريع التصديق، مما يسهل خداعه وفي هذه المسرحية يطلب اريستوفانيس من الشعب أن ينزع عنه الوهن والعجز، وأن يعود فتياً ومعافى وقوياً كما كان في الايام الغابرة – عصر الحروب الإغريقية الفارسية – وأن يتخلص من الأتباع الأنزال، فيأخذ السلطة بيديه القويتين من جديد. كذلك انتقد اريستوفانيس تفاهة ما يجري في مجالس الشعب وعدم كفاية نظر هذه المجالس في مشاريع القرارات المطروحة عليها أو انتقادها له.

نصادف في كوميديات أريستوفانيس انتقاداً لعدد من الكهنة والمتنبئين، وسخرية من عدد من التصورات الساذجة التي كانت الشائعة آنذاك عن (زيوس)، ومع ذلك يجب ألا يحملنا هذا على الاعتقاد بإلحادية ارستوفانيس يكفي أن نتذكر ستريبسياديس في ((السحب)) يقدم على حرق مدرسة سقراط، لأن الفيلسوف وتلامذته (قد أهانوا الألهة). إن مبدأ المحافظة على الدين الوطني القديم يدخل ضمن البرنامج المحافظ للكوميديا القديمة وكواحد من العناصر التي يتكون فيها هذا البرنامج، ونظراً لأن على هذه الكوميديا أن تكون أمينة على (وصايا الآباء) حتى في

[1] – الأوليجاركية: حكم الأقليات الذي يمثل ملاك الأراضي والعبيد.

ميدان العبادة. ومع ذلك فقد أباح أرستوفانيس لنفسه أن يخرج في أعماله المسرحية على تقاليد الماضي وأفكاره وأن يدعو إلى أفكار وقيم تماماً . من ذلك، مثلاً الشعار الجديد الذي تردد كثيراً في مسرحية السلام والذي يدعو إلى تعميم السلام ليشمل كل المدن الهيلينية وليكون من الآن بديلاً عن الحزازات المتبادلة، والحروب المستمرة بين المدن الإغريقية المتعددة.

هناك أفكار جديدة يطرحها أريستوفانيس حتى بالنسبة للموقف من المرأة. كانت المرأة حسب التقاليد الموروثة عن الآباء، غير جديرة بتولي مهمات ذات طابع سياسي ولا قادرة على النظر في مشاكلها . أما في مسرحية ((المجلس القومي للسيدات)) وخصوصاً في ليستراني فيكشف أريستوفانيس عن رأي في المرأة مغاير تماماً، وقيِّم في الوقت نفسه.

ومهما بالغنا في تحرير أفكار أرستوفانيس، إلا أن الملاحظ أن موقفه من نظام العبودية لا يختلف في شيء عن الموقف الإغريقي العام من هذه المشكلة الاجتماعية ففي مجتمع المساواة الاقتصادية الجديدة الذي كونته براكساجورا في كوميديا ((المجلس القومي للسيدات)) يبقى على العبيد أن يكدحوا في الأرض نيابة عن أسيادهم، كما يتعين عليهم أن يتحملوا، نيابة عنهم، كل أعباء العمل المضني في مجالات الحرف المختلفة، بالإضافة إلى أعمال الزراعة.[1]

ثانياً - من مناندروس

إن ما وصلنا من مسرحيات ميناندر سبع مسرحيات فقط.كانت واحدة منها فقط كاملة، وهي بعنوان ((الشرس)) أو ((الفظ)) أما بقية المسرحيات فكانت جميعها ناقصة.

---

[1] – د.جميل نصيف التكريتي:قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي،ص206-209

1- الشرس (الفظ):

يقوم الإله ((بان)) إله القطعان والمراعي بإلقاء مقدمة المسرحية [1]حيث نعلم منها أن كنيمون KNEMON (فلاح عجوز) ذا المزاج الحاد والطبع الشرس يدفع زوجته (ميريني) إلى هجر المنزل لفظاظته، وإلى الذهاب كي تعيش مع جورجياس ابنها من زوجها الأول، تاركة ابنتها مع كنيمون، لاستحالة الحياة مع الأخير تحت سقف واحد. ولأن الإله (بان) يشفق على الفتاة التعسة فقد جعل الشاب الثري سوستراتوس SOSTRATOS يقع في حبها من النظرة الأولى، ثم نرى الشاب الثري قادماً بصحبة أحد الطفلين وهو المدعو خايرياس CHAIREAS، ونرى كنيمون نفسه يدخل المسرح منذراً متوعداً صائحاً، فندرك على الفوركم كانت تعسة زوجته ميريني. وتتجلى براعة المؤلف في تصويره للبطل كنيمون وهو يشكو من صفاقة الأخرين وشراستهم وسوء خلقهم، وذلك من أجل أن يخلق لنا تناقض فكاهياً بإظهار كنيمون سيئ الطبع غافلاً عن نقائصه، ولا يرى سوى نقائض الآخرين.كذلك يظهر لنا المؤلف التناقض واضحاً بين سوء الخلق في كينيمون والأدب الجم في الشاب الثري. ورغم مساوئ كينيمون نجده حريصاً على ألا يبدو موضع سخرية الآخرين، خصوصاً أمام الشاب الثري سوستراتوس ووالده كالبيدوس KALLIPPIDES وتنتهي المسرحية بأن يقع كنيمون سليط اللسان في مأزق لا ينقذه منه إلا الشاب الثري سوستراتوس بمعاونة جورجياس، ومن أجل صنيعهما هذا يوافق كنيمون أخيراً على زواج سوستراتوس بابنته. وظلت هذه المسرحية مجهولة لنا إلى أن عثر على نصها مدوناً على إحدى البرديات المكتشفة في مصر.

2- المزارع:

كليانيتوسKLEAINETOS مزارع عجوز أصيب، فأشرف على علاجه في مزرعته جورجياس GORGIAS، واعترافاً بجميل جورجياس يقرر كليانيتوس الزواج باخته.ولكن يتبين فيما بعد أن الفتاة أخت جورجياس كانت ابنة للمزارع العجوز وأنها فقدت وهي طفلة ولم يعرف أحد مصيرها، وحينما شبت عن الطوق أحبت شاباً، ابناً

[1] – كان مناندروس مولعاً بأن تُلقى شخصية إلهية مقدمة المسرحية. كذلك كان مناندروس يقلد يوربيدس في جعل المقدمة Prologos جزءاً ثابتاً ومهماً من أجزاء المسرحية.

لأحد جيران المزارع العجوز. ولكن لأن هذه المسرحيةلم تصل إلينا كاملة لا نعرف كيف انتهت احداثها . ومن المحتمل أنها انتهت باكتشاف كل طرف في المسرحية حقيقة العلاقة التي تربطه بالاخر، ومن ثم فإن العجوز لا بد وأنه سيتعرف على أبنته فلا يتزوجها، وسيعرف بقصة حبها لجارها الشاب فيزوجها به، وبذلك تنتهي المسرحية.

3- الشبح:

وتدور أحداث المسرحية حول شاب يدعى فيدياس تزوج أبوه بعد وفاة أمه بامرأة أخرى، كانت قبل زواجها منه قد أنجبت طفلة على اثر علاقة آثمة بينها وبين جارها . واستطاعت هذه المرأة أن تقوم بتربية الطفلة سراً ودون أن يعلم زوجها بوجودها في المنزل المجاور، فعن طريق فتحة في الجدار القائم بين المنزلين تم تغطيتها بمذبح، حتى لا يتنبه لوجودها احد، أمكن للأم أن تزور ابنتها وبالمثل دون أن يكتشف احد أمرهم. وتمر السنون وتكبر الطفلة وتصبح فتاة رائعة الجمال وذات يوم يشهادها الشاب ابن زوج هذه المرأة فيظنها عند خروجها من فتحة الجدار شبحاً، ولكنه يعلم فيما بعد انها فتاة فيقع في حبها . ويعلم الزوج بأنّ لزوجته ابنة بلغت سن الشباب ويعلم الابن أن هذه الفتاة هي ابنة زوجة أبيه، ومن ثم يتزوج الشاب بعد أن يصفح والده عن أمها ويعم الوئام للجميع. ولقد جعل مناندروس من إله المنزل إحدى شخصيات المسرحية، وجعله يلخص في المقدمة خلفية للمسرحية وإحداثها [1].

4- البطل:

قبل ثمانية عشر عاماً من بداية أحداث المسرحية، تمكن لاخيس LACHES وهو فتى في ريعان الشباب من التغرير بالفتاة ميريني Myrrhine مما ترتب عليه أن أنجبت الفتاة توأمين طفلاً وطفلة، ألقيا بمجرد ولادتهما في العراء حسب ما كان شائعاً في ذلك العصر على يد مربية ميريني، بغية الخلاص من ثمرة العلاقة الآثمة. ولأن باخيس كان قد اعتدى على ميريني في احتفال ليلي كان فيه الظلام دامس والخمر مسكر – فإنه لم يفطن إلى شخصيتها ومن ثم لم يعرف من هي ولا ماذا حل

[1] – د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية،ص254-257

بها. ثم تمر عدة سنوات يتزوج بعدها باخيس بالصدفة من ميريني دون أن يعلم أنها بعينها التعسة التي غرر بها، ودون أن يعلم بأمر التوأمين الذين كان قد شبا عن الطوق آنذاك، ومن ثم يحضر هذان التوأمان وقد بلغ بهما الفقر مداه إلى منزل لاخيس وميريني كي يلتحقا بالعمل فيه كعبدين دون أن يعلما أن سيصبح سيدهما هو ذاته والدهما. وكانت الفتاة بلانجون plangon وهي احد التوأمين على علاقة حب بشاب ثري، أما أخوها التوأم داؤوس Daos فقد وقع في حب أخته التوأم دون أن يدري أنها أخته، ولما لاحظ غرامها بالشاب الثري حاول جاهداً إبعادها عنه بدعوة أن غرامها به شائن. وفي النهاية يعرف باخيس وميريني بحقيقة الأمر ويكتشفا أن التوأمين هما الولدان اللذان القيا في العراء على يد مربيتهما تخلصاً من العار، وحينما يعلمان أن بلانجون تحب الشاب الثري يزوجانها له. كذلك يعرف داؤوس أن بلانجون التي أحبها لم تكن سوى أخته التوأم، ويعلم لاخيس أن ميريني هي الفتاة التي اعتدى عليها في ليلة حالكة الظلام، وأن داؤوس وبلانجون هما والداه اللذان كانا ثمرة هذا الاعتداء.

5– فتاة ساموس:

كان ديمياس demeas يعيش مع خليلته خريسس shrysis وهي فتاة ولدت ونشأت في جزية ساموس وخلال غيبته التي طالت عدة شهور تنجب خريسيس طفلا كانت قد حملت فيه منه، ولكن الطفل ما لبث أن قضى نحوه بعد ولادته بقليل.و في تلك الأثناء وفي غياب ديمياس أيضاً كان موسخيون بن ديمياس قد تمكن من اغتصاب الفتاة لانجون ابنة نيكيراتوس Nikerrtos جار ديمياس، ويعد هذه الفعلة الأثمة تنجب لانجون طفلاً تعهد به – خوفاً من افتضاح أمرها – إلى خريسيس كي تربيه عندها وتوافق الأخيرة على ذلك بغية اتخاذه عوضاً عن طفلها المتوفى وعندما يرجع ديمياس بعد غيبته الطويلة يعتقد أن الطفل الذي تربيه خريسيس كان ثمرة علاقة آثمة بينها وبين ابنه بالتبني موسخيون، فتثور ثائرته فيطرد موسخيون من منزله، ويسعى في نفس الوقت كي يزوجه بالفتاة بلانجون جاهلاً بطبيعة الحال العلاقة التي كانت بينهما ومن ناحية أخرى يتسرب الشك إلى قلب نيكيراتوس من ناحية بنوة الطفل فيندفع مسرعاً إلى منزل جاره ديمياس ليستطلع منه جلية الأمر، وهناك يخبره ديمياس بأن خريسيس قد لاذت بالفرار ومعها الطفل نفسه وتقوم مطاردة حامية لاسترداد الطفل في حين تنكر لانجون تماماً بنوة الطفل بعد أن أقنعتها

خريسيس بذلك وأثناء المطاردة يتوقف كل من ديمياس ونيكيراتوس ويتفقان على أن يتم زواج موسخيون وبلانجون في أسرع وقت ممكن.

ولكن ديمياس يكتشف استنتاجاً أن الطفل هو ابن بلانجون فيناقش جاره طويلاً حول موضوع بنوة الطفل، وأخذ يذكره بأن زيوس حينما رغب في أن ينال دنائي danae نفذ إلى مخدعها من خلال كوة في سقف حجرتها، وحينما أقر نيكيراتوس بأن سقف منزله يحتوي على مثل هذه الكوة، انتهى الاثنان إلى التسليم بأن الطفل هو ابن زيوس. وفي نهاية المسرحية نجد موسخيون لا يزال ثائراً لكرامته التي خدشت، حينما ظن أبوه أن هناك علاقة آثمة بينه وبين خريسيس، ولكن بعد الترضية اللازمة يعود إلى المنزل ويتزوج لانجون وتعود خريسيس لتعيش مع ديمياس من جديد وتنتهي المسرحية بالنهاية السعيد المألوفة.

6- الفتاة مقصوصة الشعر:

قبل أن تدور أحداث المسرحية بنحو عشرين عاماً ألقى بتايكوس pataikos في العراء بابنيه الطفل والطفلة، قاصداً التخلص منهما فور ولادتهما، فتعثر عليهما امرأة مسنة تعهد بالطفل المدعو موسخيون إلى امرأة ثرية تدعى ميريني كي تصبح ابناً لها بالتبني وتعهد بالطفلة المسماة جليكيرا glykera إلى جندي متفاخر يدعى بوليمون polemon يقوم بتربيتها ورعايتها. وقبل أن تلفظ العجوز أنفاسها الأخيرة تروي لجيليكيرا التي صارت فتاة يانعة قصة نشأتها وتخبرها أين يوجد أخوها موسخيون. وحين يقابل الفتى موسخيون بعد ذلك أخته جيليكيرا دون أن يعلم بصلتها به يقع في غرامها لأول وهلة، ويطبع على شفتيها من فوره قبلة محمومة. ورغم أن جيليكيرا كانت تعلم مسبقاً أنه أخوها إلا أنها ردت على قبلته بمثلها رغبة منها في إثارة مشاعر راعيها الجندي بوليمون، ويهتاج بوليمون فعلاً ويظن بفتاته الظنون، لأنه يغار عليها بسبب حبه المفرط لذلك يقدم في صورة غضبه على قص شعرها (ومن هنا جاء اسم المسرحية) وتثور الفتاة لكبريائها وكرامتها المجروحة وتلوذ بالفرار، لاجئة إلى منزل السيدة الثرية ميريني التي تبنت أخاها موسخيون ويدور الجزء الباقي من المسرحية حول المحاولات التي بذلها بوليمون من أجل تهدئة ثائرة الفتاة، وحول ندمه واعتذاره على ما بدرمنه في حقها. وحينما يتضح أن جيليكيرا هي ابنة بتايكوس

وأخت موسخيون يتم زواجها من النادم التائب بوليمون بعد تقديمه للترضيات اللازمة.

7- المحكومون:

تبدأ البردية التي عثر على نص المسرحية مدوناً عليها بالفصل الثاني من المسرحية، لأن الفصل الأول منها قد فقد ولم تبقى منها سوى شذارات قليلة، نعرف منها أن المسرحية بدأت بمنظر يمثل شجاراً بين عبدين بعد عثورهما على أمتعة طفل كان قد القي به بالعراء بعد ولادته على عادة أهل ذلك العصر. ويذهب العبدان المتخاصمان كي يحتكما إلى شيخ عجوز يدعى سميكرينيس smikrines، هناك يلاحظ اونيسيموس onesimos – وهو أحد العبيد الذين يعملون في خدمة صهر الشيخ سميكرينيس- أن متاع الطفل اللقيط الذي دار النزاع بسببه بين العبدين المتخاصمين يحتوي على خاتم كان ملكاً لسيده الشاب خريسيوس sharisios، فيأخذ الخاتم من فوره إلى عازفة القيثارة هابروتونون haprotonon التي كانت سيده خريسيوس يتخذها محظية له. وحينما تشاهد هابروتونون الخاتم المذكور تستنج أن خريسيوس قبل زواجه ببامفيلي pamphile ابنة الشيخ سميكرينيس، كان قد اعتدى عليها في مهرجان ليلي دون أن يتبين حقيقة شخصيتها في الظلام، بعد أن ثمل الجميع كانت هابروتونون نفسها حاضرة في ذلك المهرجان وأن خريسيوس حينما تزوج بعد ذلك ببامفيلي دون أن يعرف – بطبيعة الحال أنها الفتاة التي اعتدى عليها ذات ليلة – تثور ثائرته حينما يكتشف أنها أنجبت طفلاً بعد مضي خمسة أشهر فقط من زواجها ويخاصم خريسيوس زوجته خصاماً دائماً بعد أن ألقى طفلها المولود في العراء، وكانت بامفيلي التعسة قبل إليقاء طفلها في العراء ألبسته الخاتم الذي منحه لها المعتدي الآثم (أي خريسيوس) الذي سلب عرضها في ليلة حالكة الظلام. تدرك هابروتونون هذه الحقيقة برمتها حينما تستعيد ذكريات الماضي التي ترآت بمخيلتها بعد أن شاهدت الخاتم، وتقرر مساعدة ببامفيلي التعسة في محنتها بعد أن حصلت على الطفل من العبدين، أذاعت السر فعرف الجميع الحقيقة ويصالح خريسيوس زوجته ويستعيد طفله وبذلك تنتهي المسرحية.



ملحق

أوديب ملكاً لسوفوكليس

تعتبر مأساة (أوديب الملك) من أشهر الأعمال التي وصلتنا عن سوفوكليس بل ومن أشهر المسرحيات التي وصلتنا عن الإغريق قاطبة. لذلك أفرغنا لها هذه الدراسة نظراً لأهميتها وشهرتها في تاريخ المسرح والأدب العالمي.

الأساطير والدراما :

اقتبس سوفوكليس موضوع هذه المسرحية من التراث الأسطوري السابق عليه، وهو تراث يزخر بالقصص ذات المغزى عن آثام البشر، وعن اللعنة المتوارثة الذي اعتقد الإغريق أنها تحل بأفراد ينتمون إلى أسر شهيرة في الماضي الغابر بسبب الأوزار التي اقترفها احد أسلافه. ومن أشهر هذه الأساطير أسطورة آل أتريوس الذي اقتبس منها ايسخيلوس ثلاثيته المعروفة باسم (الاورستيا)، أسطورة آل ليوس التي استخدمها سوفوكليس في عدة مسرحيات منها مسرحية أوديب ملكاً.

إن ترك الكاتب الدرامي لأحداث عالمه المعاصر، الذي يعالج أحداثه، ويراها رأي العين، ولجوءه إلى عالم الأساطير التخيلي – هو اتجاه له ما يبرره فالأساطير عالم رحب من الأحداث الإنسانية التي تتسم بصفة العمومية، التي يستطيع الكاتب من خلالها التحرك بحرية باستخدام أدواته الفنية من رموز وإسقاطات على عالمه المعاصر،الذي هو بطبيعته بالغ الخصوصية ومحدود المجال. وفضلاً عن ذلك فإن الأسطورة هي وليدة الخيار، كما أنها تجسد رغبة الإنسان في الوصول إلى عالم يخلو من الخلل، ومن المصادمات التي يزخر بها الواقع في كل لحظة.

الكاتب المسرحي يتميز برؤيته الخاصة، وتفسيره الخاص للموقف الدرامي الذي يراه معبراً عن أهدافه، والذي يختاره من خضم أحداث الأسطورة، وليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن الكاتب المسرحي سيتبنى وجهة نظر الأسطورية، أو سيسير على منواله

أو سيسمح بأن يضم عمله الدرامي جميع أحداث هذه الأسطورة أو تلك. وبهذا فإن المسرحية عبارة عن شريحة مقتطعة من الأسطورة بالنسبة لموضوعها، أو هي لحظة ما من أحداثها قام الكاتب بتكثيفها وتسليط الضوء عليها، حيث يبدو لنا أن الزمن قد توقف عندها، وبحيث نتمكن عند مشاهدتها من معرفة المغزى من وقوعها. و وحبكة المسرحية بمفهومها البسيط هي صياغة فنية لفعل إنساني خلال سلسة متشابكة من الأحداث الأسطورية، يقوم منها الكاتب بتكثيف درامي لهذا الفعل، وتركيز لزمنه دون أن يشغل نفسه كثيراً ببقية لهذا الفعل، وتركيز لزمنه دون أن يشغل نفسه كثيراً ببقية الأحداث، اللهم إلا ما يلقي منها ضوءاً على هذا الفعل، أو ما يقدم تفسيرا لسلوك الشخصيات التي تسهم في فعله.

ومن هذا المنطلق فإن أسطورة آل لايوس تمتد عبر عدة أجيال، وتزخر بأحداث جمة، يصلح بعضها للتناول الدرامي ولا يصلح البعض الآخر، بعضها بعيد عن المعقولية وبعضها الآخر خاضع لقانون (الضروة أو الاحتمال). وما فعله سوفوكليس هو أنه اختار فعلاً واحداً من أفعال هذه الأسطورة العديدة، بحيث نجسد خلالها خصال شخصية أوديب، بحيث يبعد عن المشاهد عند عرضه كل ما تزخر به الأسطورة في مجملها من أحداث غير معقولة، وبحيث يؤدي مثل هذا الفعل إلى تحول واضح في مصير البطل يستمد منه المغزى، ويتحقق عند مشاهدته تأثير – ومن أجل هذا تقتصر حبكة مسرحية (أوديب ملكاً) على الأحداث التي تعرض لها أوديب بعد سنوات من توليه عرش مدينة طيبة، ولا تشمل من الزمن غير الفترة التي علم فيها أوديب – بعد جهل بحقيقة مفزعة زلقت كيانه، وتحول بعد معرفتها من السعادة إلى التعاسة.

من خلال هذه الحبكة حاول سوفوكليس تفسير معاناة أوديب عن طريق التوفيق بين المفاهيم الدينية والقوانين البشرية التي تنظم السلوك الإنساني، وهو يضع نصب عينيه في هذا التفسير أن يتقصى الدوافع الكامنة وراء تصرفات البشرية، وأن يفسر هذه التصرفات دون أن يغير في كيان الأسطورة أو في هيكلها: فأوديب المسرحي يتحرك داخل الإطار الأسطوري ذاته بمعنى أنه مازال قاتلاً لأبيه وزوجاً لأمه، ولكن ما يعني الكاتب عن هذا الإطار هو شخصيته الإنسانية لا فعلته الأسطورية، ذلك أن المواصفات لشخصيته هي التي يمكن أن تفسر لنا فعلته. حتى ولو عجزنا عن تصديق هاتين الفعلتين – أعني قتل الأب وزواجه الأم – وهي حقيقة وعاها لسوفوكليس

وأشار إليها أرسطو، فإننا بغير شك نصدق التفسير الذي ساقه سوفوكليس لتفسير معاناة أوديب، وهو ميله الفطري نحو الغطرسة التي قادته إلى الوقوع في الاثم.

إن الأسطورة لا تقدم لنا التفسير الكافي، ولا تزودنا بالأسباب التي تدفع شخصية ما إلى ارتكاب فعل بعينه، ولا تعطينا من المبررات والدوافع التي تحرك سلوك البشر، كما أنها لا تظهر لنا أحياناً كيفية وقوع الفعل، ولا تركز على تفاصيل حدوثه، ومن أجل هذا لا يجدر بنا أن نخلط بين الأسطورة كأحدوثة ممتدة في الزمان والمكان، ومتشابكة في الأحداث والوقائع، وبين الحبكة كمساحة مقتطعة من نسيج أكبر، وكفعل تم اختياره بالمواصفات الدرامية الخاصة يتم التركيز فيها على ما هو جوهري، والإستغناء عما هو عرضي أو استطرادي، وتكثيف ما هو ضروري.

حبكة المسرحية وبناؤها الدرامي:

يقسم سوفوكليس مسرحية ((أوديب ملكاً)) إلى خمسة فصول ebeisoida تفصل بينها أناشيد الجوقة، يحتوي كل فصل منها على عدد من المشاهد التمثيلية وفقاً لخروج الممثلين ودخولهم من وإلى خشبة المسرح.

تبدأ المسرحية بمشهد يمثل أوديب وهو يصغي إلى الكاهن، الذي يلتمس منه أن يجد لشعب طيبة ملاذاً من الوباء الذي حل بها، فأهلك فيها الحرث والنسل، وبات يهدد بخرابها ودمارها، ويذكر الكاهن الملك أوديب بسابق أياديه البيضاء على شعب طيبة، عندما خلصه من الهولة sphinx التي كانت تفتك بأبنائه دون رحمة. ويستجيب أوديب في صراحة وشهامة لتلك الضراعة، ويبن للكاهن أنه لم يغفل عن هذه المشكلة، ولم يتقاعس عن حلها، بل بعث من جهة كريون – أخا زوجته – ليستطلع نبوءة الإله في دلفي، ومن جهة أخرى أرسل من يحضر العراف (تيرسياس) إلى مقره ليسأله المشورة في تلك الكارثة التي حلت بالبلاد. وبالفعل يحضر كريون في ذات اللحظة ليخبر الجميع بأن الإله أبوللون يطلب القصاص العادل من قاتل لايوس ملك طيبة الراحل، حيث أن الوباء المهلك ما هو إلا علامة على غضب الإله وسخطه على المدينة التي تقاعست عن طلب الثأر.

وبعد خروج الممثلين تنشد الجوقة أنشودتها الأولى التي تعبر فيها عن أمنيتها بأن يحمل لها المستقبل ما هو خير من الحاضر. وبعد تلك الأنشودة تتم مواجهة بين الملك

أوديب والعراف الأعمى تيرسياس، يطلب فيها الأول من الثاني أن يكشف له عن أفضل سبيل للخلاص من الكارثة، لكن تيرسياس يمتنع عن الإجابة بأنه يعلم حق العلم أن أوديب سيرفض تقبل الحقيقة، وسيأبى أن يقر بأنه هو المذنب الملعون قاتل والده. وإزاء صمت العرف يثور عليه أوديب ثورة توضح لنا ما جبل عليه من استعداد فطري للغطرسة. وفي ثورته هذه يتهمه بالتآمر مع كريون لسلب العرش، ويعيره بالعمى، ويصمه بتزييف الحقائق.

وتبدو في هذه المواجهة بعض خصال أوديب وسماته السلوكية التي نحسُّ معها بتهور لا مبرر له، وبغروره وتكبره، وثقته المفرطة بنفسه، ونزوعه إلى التطاول على الأرباب عن طريق إنكار مقدرتهم، ونسبةكل مقدرة إلى ذاته: وينصرف تيرسياس بعد أن يلقي بنذر وكلمات يلفها الغموض، مما يجعل الشك يتسرب إلى نفس أوديب، الذي لم يدرك أن العراف يعني تماماً ما يقول، كما أنه لم يأخذ اتهام العراف له على محمل الجد.

ثم يفدكريون بعد أن استدعاه أوديب ليدافع عن نفسه ضد تهمة هو منها براء، لكن أوديب الغاضب لا يترك له مجالاً للدفاع، ولا فرصة للشرح أو تفسير، بل يهاجمه بصورة تحملنا على الفزع من مسلكه، وهو مسلك تتجسم فيه روح الاستبداد التي تتناقض مع سماحة الديمقراطية الأثينية.

وفي هذه المواجهة يضع المؤلف على لسان كريون مونولوجاً رائعاً يهدف من خلاله إلى إبراز شخصيته المعتدلة وسلوكه المتوازن، ومن أجل أن نقيس إليها شخصية أوديب المتطرفة، التي اطلعنا على بعض سماتها في مونولوج سابق ألقاه الملك في المواجهة التي تمت مع العراف الأعمى تيرسياس. وعندما يحتدم النقاش بين الملك وكريون يصل الغضب بأوديب إلى حد يكاد خلاله يفتك بكريون، ويقضي بإعدامه، لولا توسط رئيس الجوقة، ولولا تدخُّل يوكاستي (الملكة) من أجل تهدئة الموقف.

وفي الحوار الذي يدور بعد ذلك بين يوكاستي وأوديب، يطلعنا المؤلف على الشك الذي يعذِّب نفس الملك، كما يكشف لنا عن فترة من ماضيه، حينما هرب من كورنثة بعد سماعه نبوءة مفزعة مؤداها أنه سيقتل والده، وتحاول يوكاستي أن تبثَّ الطمأنينة في نفسه عن طريق دفعه إلى نبذ أقوال العرافين، التي لا تعتقد هي نفسها ولا زوجها الراحل (لايوس) في صحتها. لكن كلمات يوكاستي التي قصدت من ورائها أن تهدِّئ

ثورة الشك في نفسه زادته اضطراباً، وملأته شكاً من حيث لا تقصد، إذ أعادت لمخيلته الحادثة التي تشاجر فيها فيما مضى مع رجل أشيب الشعر، وانتهت بقتله لذلك الرجل في تقاطع الطرق الواقع بين دلفي وطيبة. ويروي لنا سوفوكليس على لسان أوديب طرفاً من أحداث الماضي بطريقة الاسترجاع وبعد أن ينتهي أوديب من رواية قصته يأمر رجاله بالبحث عن تابع الملك المقتول لايوس، وهو الشخص الوحيد الذي نجا من المذبحة التي فتكَ فيها أوديب بالملك الراحل وحاشيته.

بعد ذلك تلقي الجوقة فيها أنشودة تُدين فيها الغطرسة، وتنحي باللائمة على المتغطرسين، بصورة توحي لنا بأنها تعلّق على مسلك أوديب الذي يتسم بهذه الصفة. ثم يفد رسول من كورنثة ليعلن لأوديب خبر وفاة والده الذي رباه ونعني به (بوليبوس) ملك كورنثة، فيبتهج أوديب عند سماع هذا الخبر لأنه يخلصه من خوف يكاد يعصف به، ولأنّه يبرأ ساحتهم من وزر قتل والده الذي أدلت به نبوءة دلفيٍ، لكنه حينما يستوضح الرجل المسن عن تفاصيل موت ملك كورنثه، نجد أنّ كلمات الرسول التي كانت كفيلة بتخليصه من شكه قد زادت ذلك الشك، لأنه عرف منها أنّ من مات لم يكن والده الحقيقي. فضلاً عن ذلك يفضي الرسول الشيخ بحقيقة أكثر مدعاة للخوف، مؤداها أنه تسلَّمه وهو طفل من يد أحد الرعاة، ثم أعطاه لملك كورنثة كي يتخذه ابناً. ويعلم أوديب –أيضاً– من حواره مع الرسول أن هذا الراعي الذي سلمه هو نفسه تابع للملك المقتول لايوس، الذي أرسل منذ لحظة وخلت مَنْ يُحضره للمثول أمامه. وتحس الملكة يوكاستي في قرارة نفسها أنّ تلهف أوديب على معرفة الحقيقة كاملة سينتهي به إلى كارثة مروِّعة، كما ينتابها الشك في أمر مولده، فتحاول دون جدوى أن تثنيه عن عزمه، لكنه يزداد إصراراً على معرفة حقيقة مولده حتى لو هلك في سبيل ذلك،و هو لا يعلم ما يخبئه له القدر من مفاجآت. وعندما ينتاب القنوط يوكاستي وتيأس من إقناعه تدخل، القصر والحزن يكاد يقضي عليها. وفي أعقاب هذا الفصل الزاخر بالتوتر، وبمشاعر الترقّب وبالمفاجآت تغني الجوقة أنشودة تحمل بين طياتها الكثير من عناصر المفارقة الدرامية، حيث أنها تعّبر فيها عن ابتهاجها وفرحتها لاعتقادها بأنّ أوديب ينحدر من سلالة الأرباب ما دام أصل مولده مجهولاً.

وعند وصول الراعي المسن يتعرف عليه الرسول، وكذلك رئيس الجوقة، غير أنه يحاول التخلص والتهرب من الإفصاح عن السر، ومن ثم يضغط عليه أوديب ليبوح

بالحقيقة، ويهدده بالفتك به إن لم ينطق بما يعرف. وعندما يتفوه الراعي بالحقيقة المروّعة التي تكشف عن سر مولده، يكون هذا بمثابة مفاجأة لأوديب كما هي الحال بالنسبة لنا، لكنها مفاجأة تحلُ على أوديب كالصاعقة، فيترنّح تحت وطأة ثقلها، ويصبح أكثر الناس شقاءً، بعد أن أيقن من أنه التعس قاتل أبيه وزوج أمه التي أنجبته. ويندفع أوديب بفعل الكارثة المزلزلة إلى القصر ليفتك بيوكاستي كي يخفي عاره وإثمه، أما الجوقة فتنشد أنشودة حزينة تجنح فيها إلى التأمل الفلسفي، وتجعل من هذه المنشودة مرثية لأوديب الذي صار أشقى البشر — ويخرج من القصر رسول ليريوي على مسامع الجوقة نبأ انتحار الملكة يوكاستي، وفقء الملك أوديب لعينيه، ليعيش في ظلام دامس بقية عمره.

ويأتي أوديب بعد ذلك ليطالع الجوقة بمنظره الدامي، الذي تقشعر من فرط هوله الأبدان، وهو يردد أنشودة النحيب البكائية مع الجوقة. وهنا نحس بوصفنا مشاهدين بمدى التحول الذي طرأ على شخصية أوديب، ونشعر أنه قد غدا أكثر توازناً، وأقل ميلاً إلى الغطرسة، وإن كانت كبراؤه لم تفارقه بالكامل فهو يرفض نصح الجوقة، ويأبى أن يتقبل تشخيصها لحالته، وفي المقابل يعترف أن ما حاق به من كوارث كان من تدبير الإله أبوللون الذي استهان بسلطانه فيما مضى، غير أنه يقر بأنه قد ساهم بسلوكه في جلب الدمار على ذاته. وحينما يدخل كريون يحس أوديب بأنه قد تجاوز معه حد الاعتدال فيما مضى فيعذر إليه ويقابل كريون اعتذاره بنفس راضية وسماحة، ويقبل ضراعته من أجل رعاية أبنائه والتماسه أن ينفى من مدينة طيبة. وفي الوقت الذي يصرّ فيه كريون على استشارة الإله بشأن النفي نجد أوديب يرفض أن يتحدد مصيره بناء على مشورة الإله. ويخرج أوديب الذي أنزل العقاب بنفسه واختار النفي، ليغادر طيبة وهو يرفل في الشقاء، لتنهي الجوقة المسرحية بتعليق ختامي عن تلك النهاية التعسة لذلك الإنسان المرموق.

مفهوم القدر في التراجيديا الإغريقية

لكي ندرك أن معالجة سوفوكليس لشخصية أوديب قد بَعُدَتْ عن نطاق القدرية المحتومة يجدر بنا أن نوضّح أنّ مفهوم القدر عند الإغريق قد اتخذ مساراً يرتبط من جهة بميلاد الإنسان ومماته، باعتبار أن ربات القدر كنَّ في الأصل ربات للميلاد، ومن

جهة أخرى كان يرتبط بكل من العدالة والجزاء والحياة السياسية في بلاد اليونان، إذ ارتبطت العقيدة اليونانية بالنظام السياسي لدولة المدينة الديمقراطية خلال القرن الخامس قبل الميلاد حيث كانت الحاجة ماسَّة إلى تحديد المسؤوليات، وإرساء روح التعاون، وتوكيد حرية الإرادة لدى الفرد، ليتمكن بمقتضى هذه الحرة أن ينطلق بلا قيود لخدمة مجتمعه المتماسك، وكي يُحاسب على هذه الحرية فيما لو تخطى بها الروح الجماعية.

ووفقاً لارتباط القدر بهذه المفاهيم يمكننا أن نميِّز بين ثلاثة قوى في العقيدة اليونانية:

1- القوة المحدودة = الإنسان.

2- القوة الغير محدودة = الإله.

3- القوة الحافظة للتوازن = القدر.

وقد اكتسبت قوة القدر صفة الحتمية لسببين: أولهما – لأنها قوة لها صفة الاستمرار والاضطراد لأنها قوة مستديمة وثانيهما – لأنها بمثابة المنفّذ للنواميس الكونية الثابتة والتي تحكم الكون كله بما فيه من آلهة وبشر وموجودات أخرى. حتمية القدر إذاً لا ترجع لكونها قوة مدبرة مخططة، تُجبر الجميع على الخضوع لها ولرغباتها الغير ارادية، بل مردها إلى أنها قوة تقوم بتنفيذ النواميس الكونية بطريقة آلية ومطردة، من أجل تحقيق التوازن بين القوة الموجودة في الكون، بحيث لا تطغى قوة على اخرى إذ أن تعدد القوى يهيء الفرصة لوجود الصراع، والصراع يزيِّن لكل قوة أن تتخطى حدودها، وهذه الحدود من شأنها ان تكفل بقاء التوازن قائما. [1]

وعلى ذلك فلم تكن للقدر سلطة التشريع، ولا سلطة سن القوانين وإصدارها، بل كانت له فقط سلطة توقيع الجزاء على من يتخطى الحدود، وبمعنى آخر كانت له القوة التي تكفل سيادة النواميس وبقائها نافذة على الجميع.

ووفقاً لذلك المفهوم كان سلوك البشر وما يقومون به من أفعال لا يخدع لسلطان القدر، بل كنتيجة للإرادة الإنسانية وحدها لأن سلطان القدر كان ينحصر من جهة في

---

[1] – د. محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص 185 – 194

ميلاد الإنسان ومماته باعتبارهما من الحتميات، ومن جهة أخرى كان يتعلق فقط بتخطي الحدود الفاصلة بين القوى الثلاث المذكورة، ولم يكن يرتبط بالسلوك الإنساني المعتاد أو المعتدل. وبسبب ذلك الاعتقاد رفع الإغريق شعارين أساسيين لسلوك الإنسان يؤكدان هذا التفسير: الأول هو (اعرف نفسك) والثاني هو (إياك والشطط). ومعنى الشعار الأول أن يدرك الإنسان أنه بشر محدود المقدرة، محدود المعرفة، محدود العمر، وأنه لا سبيل أمامه بسبب تلك المحدودية الثلاثية للوصول إلى الكمال أو الاندماج مع المطلق، إلا إذا قهر تلك المحدودية، وهو أمر مستحيل. أما الشعار الثاني فهو بمثابة تحذير لمن تسول له نفسه الإنسلاخ عن هذه المحدودية الثلاثية، والخروج عن الحدود التي رسمتها نواميس الكون الأزلية، فالشطط ينتهي حتماً بصاحبه إلى الدمار والتحدي الحقيقي الذي يواجه الإنسان ليس هو معرفة ما هو موجود خارجه بقدر ما هو التمكن من معرفة نفسه. وكان الإغريق يعتقدون أن دمار البشر وسقوطهم هو نتيجة لما أطلقوا عليه اسم غيرة Pthonos الأرباب من نجاح الإنسان، أو ارتفاع نجمه أو علو شأنه، فالآلهة في اعتقادهم تعاقب الإنسان على تطاوله وجرأته وعلى تخطيه لحدوده من أجل أن تردع البشر الآخرين الذين تسوّل لهم أنفسهم التطاول مثله، فيخل ذلك بالتوازن الذي فرضته النواميس الكونية من اجل استمرار الحياة وانتظامها.

ولكن هل يمكن أن يشعر الأرباب بالغيرة مثل البشر؟ إنّ غيرة البشر نابعة من الضعف والعجز والشعور بالنقص، لكن غيرة الآلهة هي نوع من استياء القادر المتمكن من تطاول العاجز المغترّ.

تحليل الشخصيات:

((أوديب))

تعد شخصية أوديب من أروع الشخصيات التي استطاع كاتب مسرحي أن يبدعها داخل إطار الدراما، فقد ظل أوديب يعيش في الأذهان على مر العصور أكثر من أية شخصية أخرى، دون أن ينقضي تأثيره سواء بمرور الزمن أو تقادم العهد. ورغم أن أوديب شخصية مأخوذة من أسطورة تضم بين ثناياها كثيراً من الأحداث غير معقولة إلى أن سوفوكليس أفلح لدى تناولها في إبعاد تأثير هذه الأحداث البعيدة عن

الاحتمال، وفي جعل شخصية أوديب تبدو -حتى داخل إطارها الأسطوري – واقعية بتصرفاتها وسلوكها.

ويرمز أوديب الأسطوري – ضمن ما يرمز – إلى الإنسان في صدامه بالزمن والمجهول، كما يرمز إلى قدرة الإنسان حينما تتخطى في نموها الحدود البشرية وتصطدم بالمطلق، وبقوانين الحتمية. إن أوديب طفل منبوذ منذ ولادته شاء له حظه العاثر أن يُلقى في العراء، وأن ينجو من الموت، ليربى في منزل غير منزله وبين أناس ليسوا أهله، ثم ما يلبث أن يهرب في شباه من نبوءة مشئومة مؤداها أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، ولكنه بهروبه من هذا المصير يقع فيه رغماً عنه، فيتحمل كارثته في شجاعة، ويُنزل العقاب بنفسه.

ولقد حاول سوفوكليس في معالجته الدرامية لهذه الشخصية أن يبعد بها عن نطاق القدرة المحتومة التي لا مغزى لها، وحرص على أن يربط بين سلوك أوديب البشري ونهايته المأساوية، وأن يضع حرية الإرادة في مقابل اللعنة الإلهية، وأن يصوغ هذا كله داخل أطار من الأحداث محتملة الوقوع، لذا تبدأ المسرحية بأوديب الناجح المزدهر الذي وصل إلى عرش طيبة عبر طريق امتزج فيه الكفاح بالتفوق، حتى تسنى له أن يكون أشهر مَنْ في طيبة. لقد أثبت أوديب قوته البدنية عندما تمكن بمفره من أن يصرع ذلك الرجل الأشيب مع حاشيته في الشجار الذي نشب بين الطرفين، حول مَنْ له حق الأسبقية في عبور مفترق الطرق، ثم أثبت بعدها قوته الفكرية حينما استطاع وحده حل اللغز الغامض الذي كانت تطرحه تلك الهوْلَة المهلكة، وتدمر من يعجز عن حله. إنّ أوديب إنسان نجح حيث فشل الجميع، فأحسَّ بمعرفته وتفوقه بعد نجاحه في حل اللغز ainigma الذي أخفق الجميع في إدراك مغزاه.

وقليل من الدارسين هو الذي يتنبه إلى الارتباط الوثيق بين لغز الهولة عن الإنسان وشخصية أوديب المسرحية: فاللغز مرتبط من ناحية بنبوءة الإله أبوللون في دلفي، حيث معبد ذلك الإله،الذي يقال إن الحكمة الشهيرة (اعرف نفسك) كانت منقوشة على جدرانه، واللغز من جهة أخرى يدور حول الإنسان كما أنه موجه إليه، واللغز يدل على أن الإنسان في واقع الأمر أبعد ما يكون عن معرفة نفسه، ومن أجل هذا كانت الهولة رمزاً للهلاك الذي يصيب الإنسان حينما يعجز عن معرفة كنه نفسه، وكأنّ

جهل الإنسان بنفسه تكون نتيجته الدمار. نبوءة أبوللون – إذاً – ترفع أمام الإنسان شعار (اعرف نفسك)، أما لغز الهولة فيسأل الإنسان (من أنت؟).

ودلفي مركز النبوءة هي محور أحداث المسرحية، وإلهائها أبوللون هو الرب المهيمن على أحداث المسرحية برمتها، والجميع إما ذاهبون إلى دلفي وأما قادمون منها. ودلفي لا تعطي للسائل الذي يستفسر منها إجابة واضحة أو رداً واضحاً لأن شعارها (إعرف نفسك) معناه أنّ على الإنسان أن ينشد المعرفة من داخله، وأن يمعن النظر، وأن يكثر من التفكير والتدبير، إذ أن معرفة النفس هي التي ستجعل كل غموض ينجلي، والدليل على هذا أنّ أوديب توصل إلى الحقيقة حينما بحث واستقصى، وأدرك في النهاية أنه هو نفسه المنشود.

ونتيجة لتفوق أوديب الذي تثبَّت منه عن طريق تجربة قدراته واستخدامها، ولأن هذا التفوق قد رفعه إلى أسمى مكانة وأتاح له ارتقاء العرش الملكي فقد توصل أوديب إلى يقين حازم مؤداه أنّ سر نجاحه إنما هو كامن في قدراته الفطرية، واعتقد أنّ هذه القدرات هي التي أوصلته إلى ما بلغ من ازدهار، وإنّه لا دخل للآلهة أو لأية قوى خارجية في ذلك النجاح. هذا اليقين الجازم الذي لا يتطرق إليه الشك قد دفع أوديب من حيث لا يدري إلى تخطي الحدود، وإلى صدامه بالمطلق خلال نزعته إلى السمو متعالياً على طبيعته البشرية.

واليقين في اعتقاد الإغريق هلاك، لأنه صفة من صفات الأرباب لا من خصال البشر، ومن يصل إلى اليقين الجازم هم الآلهة، أما البشر فيقينهم دائماً نسبي. وهذه النزعة التي يندفع فيها الإنسان إلى الأعلى أو الأسمى بناءً على إحساسه بالتفوق يُعتبر عند الإغريق نوعاً من التطاول على الآلهة، وهم يطلقون عليها اصطلاحاً اسم ((الغطرسة)) hybris. ويعتقد الإغريق أنّ الغطرسة عبارة عن استعداد أو ميل غير سوي داخل الإنسان، وهو ما نعرفه الآن بالنفسيّة غير السوية، وهذا الاستعداد ينتهي بصاحبه إلى الانزلاق نحو الإثم hamartia رغماً عنه مهما حاول اجتنابه، لأن هذه النزعة قد تغلغلت فيه وأصبحت مسيطرة عليه.

وما من شك رغم ذلك في أننا نحس ومن منذ الوهلة الأولى بسمو أوديب في المسرحية، لكن الاتصاف بالسمو لا يعني بلوغ الكمال أو العصمة من الزلل.

فأوديب شأنه شأن أي بطل تراجيدي يتصف بالحكمة، لكن حكمته لا تحميه من السقوط في مهاوي الاثم.

وليس بالمسرحية ما يدل على أن غطرسة أوديب قد تجسدت في صورة أفعال نتج عنها دمار الآخرين، لكنها غطرسة ظهرت في أقواله التي حوت كثيراً من الصلف، وتبدَّت في صدامه بالشخصيات الأخرى، وهو صدام يعكس كثيراً من التجبر. وحينما نشاهد نحن ملامح هذه الغطرسة اللفظية يحق لنا أن نعتقد بإمكانية تحولها في سهولة إلى غطرسة سلوكية في أي لحظة، وأن نصدّق بالتالي أن قتل أوديب لأبيه – كما ورد في الأسطورة – كان نتيجة حتمية لوجود هذه الخصلة الممقوتة داخله ونحس طوال المسرحية بأن أوديب موشك على أن يرتكب الإثم مهما حاول اجتنابه، ومهما حال الآخرون بينه وبين ارتكابه. كما نعتقد أنّ مواصفات شخصيته كفيلة بدفعه دفعاً إلى الخطأ والزلل.

لقد نسي أوديب الفضيلة الوحيدة الجديرة بالبشر وهي فضيلة الاعتدال وتجاوز الحد حينما ظن أن بوسعه أن يقف على قدم المساواة مع الآلهة، ونسي أن ثمة نواميس للكون قد فرضت على البشر حدوداً يحل الدمار بمن يتخطاها.

إن حتمية وقوع البطل التراجيدي في الإثم ليست بسبب قوى خارجية تفرض عليه هذا المصير،بل نتيجة لنوازع داخلية تدفعه دفعاً إلى الصدام دون رويّة أو حسن تدبير، ولذا نشعر بأن العقاب الذي ادخرته الإلهة – ممثلة في شخص الإله أبوللون – لأوديب إنما هو عقاب على خطيئة بشرية هي الغطرسة، وليس عقاباً مقدراً من قبل، ولا محتوماً دون مبرر ولا غاية.

ومنذ المشهد الأول في المسرحية نشعر بأن أوديب الماثل أمامنا يحسّ بذاته، وبتفوقه وتفرد قدراته، وذلك بتكرار استخدامه لاسمه، ولضمير المتكلم في حديثه مع الكاهن. وهو استخدام لم يكن ينظر إليه الإغريق بعين الارتياح، لأنه يعكس في نظرهم الوعي الزائد للذات، ويدل على تضخم الأنا بتعبيرنا المعاصر. ثم يأتي مشهد الصدام بين أوديب والعراف الأعمى تيرسياس، فيتولد لدينا بعد مشاهدته شعور بأن أوديب يصل بغطرسته إلى مدى أبعد، حينما يسخر من عمى العراف، ويستهين بقدرته على العرافة:

أوديب: (يا من تحيا في ظلمة دامسة، ليس بوسعك أن تمد لي يداً بسوء، وليس هذا بوسع أي شخص آخر ترى عيناه الضوء).

تيرسـياس: (لـيس مقـدراً لـك أن تسـقط بيـدي. حسـبك أبوللـون، فتنفيـذ هـذا الأمـر موكول اليه)

أوديب: (أهذا من تخطيط كريون أم من تدبيرك؟)

تيرسياس: (ليس كريون هو مصدر هلاكك، بل نفسك هـي العدو).

لقـد أظهـر هـذا الصـدام اسـتعداد أوديـب للتـهور، وجنوحـه إلى الغطرسـة لاعتـزازه بتفوقه وثقته بمعرفته وقدرته. ولقد جعله هذا يُنكر كل قدرة للآخـرين ويتطـاول علـى الآلهة التي منحته هذه القدرة.

وفي الصدام الثـاني الـذي دار بـين أوديـب وكريـون نشـعر بـروح الاسـتبداد الـتي كرههـا الإغريـق، والـتي نبـذوا بسـببها الحكـم الفـردي، واتجهـوا للنظـام الـديمقراطي. وكريـون يمثل الاعتدال الواجب للبشر، والاتزان الذي هو أساس الشخصية السـوية، لـذلك فـإن وضـعه في مواجهـة أوديـب يوضـح لنـا بجـلاء مقـدار تطـرف الأخـير، ومقـدار غطرسـته الـتي تفـزع منـها الجوقـة حينمـا تـرى مظـاهرهـا متجسـدة في كلمـات أوديـب. إن كريـون يرفض أن يدينه أوديب، أو يحكم عليه دون أن يسمع دفاعه عن نفسه.

وأوديـب يسـوق دوافـع خاطئـة لأفعـال الأخـرين وتصـرفاتهم، فهـو يتـهم تيرسـياس بالتحالف مع كريون ضده من أجل المال، وهـو يتـهم كريـون بأنـه يسـعى لسـلب السـلطة منه رغم إنكار الأخير ونفيه أن يكون هذا هو هدفه.

اتهـم أوديـب كريـون بالتـآمر ضـده دون أن يتـيح لـه فرصـة الـدفاع عـن نفسـه، وأراد أن يكـون قاضـياً فأدانـه وحكـم عليـه بـالموت لمجـرد أنـه يرغـب في ذلـك، ثـم أراد أن يكـون جلاداً فأراد أن ينفذ فيه حكم الموت لـولا تـدخل الجوقـة والتماسـها العفـو عنـه. وحتـى يقبل أوديب العفو عن كريون فإنـه يفعـل ذلـك اسـتجابة لضـراعة رئـيس الجوقـة فقـط، ويرفض أن يذعن لالتماس كريون. وهنـا يـرد كريـون علـى أوديـب بقولتـه المشـهورة الـتي تلخص غطرسة الأخير خير تلخيص: (متعسّف في رحمتك بمثل جورك في غضبك. إن مثل هذه الخصال تجلب على أصحابها العذاب الأليم عن استحقاق).

وهكذا يمضـي أوديـب في غطرسـته حتـى يصـطدم في النهايـة بالحقيقـة المرعبـة الـتي تُلقي عليه بكل ثقلها، إذ يحسُ بعد معرفته بسـر مولـده بمـدى الكارثـة الـتي حاقـت بـه، ويدرك كم كان غروره زائفاً، وكم كـان اعتـزازه بموهبتـه لا جـدوى منـه، فأوديـب الـذي

حل اللغز الذي استغلق على الجميع، والذي نجح بمفرده حيث فشل أهل مدينته كافة يكتشف أنه وحده من دون الآخرين الجاهل بسر مولده، وهي حقيقة يعرفها كل فرد في طيبة عداه. وأوديب الذي استهان بالعراف، وعيَّره بعماه –يدرك أن الحقيقة لا تحتاج الى العينين،و أن العراق الأعمى يعرف أكثر مما يعرف أوديب المبصر. ومن هنا كان فقء أوديب لعينيه في المسرحية تصرفا مفعما بالمغزى، وكأنه بذلك يعطل عمل حاسّة لم تقم بوظيفتها، ويُبطل وسيلة لم تؤد الغاية المرجوة منها . لكن أوديب – بالإضافة إلى ذلك السبب –يسوق مبرراً اخر هو الذي ورد بالمسرحية، وهو أنه اقدم على فقء عينيه،لأنه لايجسر أن يطالع وجه أبويه في عالم الموتى بعيون مبصرة.

إنّ أوديب الذي مازال رغم محنته محتفظاً بكبريائه يرفض أن، يُنزل به أحد العقاب. إنه يعاقب نفسه، ويختار لنفسه الجزاء الذي يراه ملائماً لإثمه، ويرفض أن يكون عقابه مجرد معاناة بالغة وحزن غامر على مصيره التعس، بل يدخر لنفسه عقاباً ذاتياً يتمثل في فقء العينين ثم النفي. والعقوبة الأخيرة عقوبة توعد بها أوديب الجاني قبل أن يعلم بأنه هو نفسه الجاني. إنَّ أوديب شجاع في تحمّل قدره،و في تحمل مسؤولية إثمه، رغم أنه إثم غير متعمَّد، فهو يقر بأن استعداداته الفطرية قد ساهمت في دفعه إلى هذا المصير، وأنه إذا كان الإله هو الذي حكم عليه مسبقا بهذا المصير، فإن سلوكه المتطرف هو الذي عجّل به للوصول إليه: (ابوللون، يا أصدقائي،ابوللون هو الذي أنزل بي هذا الشقاء الجسيم وتلك الآلام المضنية، ولكن بيدي لا بيده. فيالي من شقي تعس! ترى ما الذي كان عليَّ أن أراه حيث البشاعة أمام من يبصر) غير أنّ أوديب لم يرتكب ما ارتكبه بسبب شر كامن في نفسه، بل لأنه في سعيه للسمو، ونزعته إلى التفوق قد نسي فضيلة الاعتدال. من أجل هذا فإن اثم أوديب يظفر بتعاطفنا، بل إنه أكثر شخصيات الدراما مدعاة للشفقة، كما أن سموّه لا يتناقص في نظرنا بسبب إثمه، ولا يتناقض مع خطيئته، بل نحس أنه سام رغم سقطته، وأنه عظيم حتى في كبوته. ويؤكد سوفوكليس هذا السمو في شخصية أوديب حينما يرفعه في مسرحية (أوديب في كولونوس) إلى مستوى القديسين المقربين من الأرباب، حيث إنّ معاناته ليست معاناة أي شخصية أخرى،وحيث إن احتماله لتلك المعاناة قد رفعه فوق مستوى البشر العاديين، وأهله للاقتراب من الخالدين.[1]

---

[1] – المرجع السابق، ص 200– 206

((كريون)):

تعتبر شخصية كريون في المسرحية بمثابة النقيض الذي تظهر عن طريقه خصال البطل، وتتجسم سماته السلوكية، لذا فقد صوره سوفوكليس في صورة يتجلى فيها التواضع والاتزان والبعد عن الطموح والتكبر 0فحينما بعث أوديب إلى دلفي قام بمهمته خير قيام،مخلص للمكيه،حريص على مصالح وطنه،وحينما اتهمه أوديب بتهمة ظالمة هو منها براء لم يغضب،ولم يتطاول،بل كانت ردوده بسيطة ومهذبة تعكس روح التواضع التي هو عليها 0ونحس في المونولوج الذي ألقاه في المشهد الذي تصادم فيه مع أوديب انه بعيد كل البعد عن الطموح وأخطاره المهلكة،وأنه قانع بالحياة الهادئة في بلاط الملك بغير أن يتحمل تبعات الحكم ومشاكله.

كما إن كريون يظهر في ختام المسرحية نبلاً لا مثيل له: فبعد سقطة أوديب،والكارثة التي حولته إلى حطام،يظهر كريون كثيراً من التلطف والود تجاهه،ويؤكد له أنه ليس شامتاً ولا حاقداً، بل متعاطف ومتألم لمصابه:كريون)(أي أوديب لم آت إلى هنا ساخراً أو متشفياً أو كي أعيرك بما بدر منك من آثام)).

ويشيد أوديب بذلك الموقف في كلماته،ولكنه عندما يلتمس من كريون أن ينفيه من طيبة يجيء رد كريون بمثابة تذكرة لأوديب الذي أنكر فيما مضى سلطان الإلهة:

أوديب)(انفني بعيداً عن هذه الأرض بأقصى سرعة ممكنة،إلى مكان لا يراني إنسان ق،وحيث لا أكلم من بني البشر)).كريون)(ثق أنني سأفعل هذا،ولكن بعد أن استطلع رأي الإله أولاً،كي ينبئني بما يتحتم علي فعله))... الخ

لقد عرف سوفوكليس كيف يختار في كريون الشخصية المضادة لشخصية أوديب،والتي نجح في أن يدفعنا عن طريقها على أن نفزع مع الجوقة من غطرسة أوديب،وان يقنعنا بواسطتها بوجود اختلال في النفسية لأوديب.

تيرسياس:

هو ممثل الدين،وهو الناطق بما يوحي به الإله أبوللون، وهو مكفوف البصر، لكن الآلهة عوضته من فقد البصر نور البصيرة. وتيرسياس لا يزعم ولا يباهي بأن قدرته على التنبؤ نابعة من موهبة ذاتية، بل يقر بأنها منحة ربانية، وأنه بوصفه عرافاً ليس

إلا ناطقاً باسم الإله، وبما يوحى إليه منه. وإذا كان تيرسياس لم يقم بحل لغز الهولة فسبب ذلك هو أن الإله لم يأذن له بحله، أولم يمنحه المقدرة على ذلك، كما أنه من جانبه يُسلّم بتلك الحقيقة، ولا يطالب الإله بأن يمنحه إلا ما يشاء، ولا يريد أن يقسر الإله على ما لا يريد. فالقدرة على التنبؤ بأحداث المستقبل أمر ميسور للأرباب وغير ميسور للبشر، ولكن الآلهة تمنح هذه القدرة لعدد محدود من البشر كالعرافين والكاهنات، ولفترة محدودة فقط ترتضيها الآلهة وفقاً لمشيئتها. وبمقدور الآلهة التي وهبت هذه المقدرة أن تسلبها أنا شاءت، لو تجاوز بها صاحبها حدود استخدامها. لذلك فإن تيرسياس يرفض أن ينطق بالحقيقة من غير أن يأذن له الإله بذلك.و حينما أراد أوديب أن يجبر تيرسياس على قول الحقيقة رفض الأخير بشدة، رغم علمه بأن هذا الرفض سيغضب أوديب أشد الغضب، وقد يدفعه إلى إنزال العقاب به، ولكن تيرسياس ليس من الحمق. بحيث يشتري غضب البشر بغضب الرب، أو يرضي البشر ويغضب الآلهة، ولهذا فقد لزم الصمت.

لقد ظن أوديب أن موهبة تيرسياس زائفة، وأن قدرته ضعيفة، لأنهالم تمكنه من حل اللغز، في الوقت الذي اعتقد فيه اعتقاداً راسخاً أن موهبته الفطرية أقوى وأجدى، لأنها مكنته من ذلك أما تيرسياس فكان يعلم أن القدرة التي يتمتع هو بها، والتي يتحدث عنها أوديب بوصفها قدرته الذاتية، ليست في الحقيقة سوى منحة من الإله أبوللون رب النبوءات والعرافة، وأن الإله أبوللون زوده بها لأن تلك هي مشيئته، وأن الإله هو القادر على منحها، وهو القادر أيضاً على حرمانه منها كما يشاء ووقت أن يشاء. وكأن تهكم أوديب على موهبة العراف الزائفة — برأيه- كان بغير أن يدري تهكماً على الإله أبوللون نفسه، لأن قدرة العراف في واقع الأمر إنما هي جزء من قدرة الإله، لهذا فإن أبوللون يشعر بالاستياء من تطاول أوديب، ومن استهانته بألوهيته، ويعد له مفاجأة تتناسب مع خطيئته، ومع تطاوله على القدرة الربانية.

وحيث أن غرور أوديب ناتج عن اعتزازه بموهبته التي مكنته من حل للغز، الذي عجز عن حله العرافون ومن يساندهم بوسائل تنجيهم – فإن أبوللون بإذاعته لسر مولد أوديب إنما يوضح له أن موهبته هذه عاجزة عن منحه المعرفة العادية، وأنها وإن كانت قد مكنته من حل اللغز وهو معرفة غير عادية فلأن الآلهة هي التي أرادت ذلك في

حينه، ربما لتختبره أو لتختبر الناس به. وهذه المفارقة الدرامية تتضح لنا من خلال النقاش الذي دار بين أوديب وتيرسياس:

تيرسياس: ((والآن إليك كلمتي حيث أنك عيرتني بالعمى: حقاً إنك لمبصر، لكنك لاترى في أي شقاء ترفل، ولا أين تعيش، ولا مع من تسكن. أحقاً تعرف مِن صلب مَن انحدرت؟ ومع ذلك فهاأنت ذا، دون أن تدري، عدو لأهلك في الخفاء وعلى ظهر الأرض! وأن لعنة أبيك وأمك ستكون مثل سوط ذي شعبتين، يطيح بك من على هذه الأرض في بشاعة، غارقاً في الظلام رغم كونك الآن بالفعل مبصراً)).

أوديب: ((من هما أبواي؟ لا! لاتنصرف! مَن مِن البشر أنجبني؟))

تيرسياس:((إن يومك هذا سيحمل لك نبأ مولدك، كما سيحمل أيضاً دمارك)).

وتصل المفارقة الدرامية إلى ذروتها حينما يتأكد أوديب من صدق كلمات تيرسياس الأعمى، ومن نبوءته التي سبق وأن فاه بها بطريقة ملغزة، فيعرف أنّ مقدرة العرّاف المستمدة من الأرباب قد انتصرت على موهبته الفطرية، ويدرك أنه ما كان له يثير حفيظة أبوللون عليه، لأن الصراع مع الآلهة –وهو صراع غير متكافئ- ينتهي حتماً بدمار البشر. إنّ أوديب يحس في نهاية المطارف أنه كان على الخطأ حينما عيّر تيرسياس بالعمى، فقد جاءت لطمة أبوللون لتوضح له أنّ العبرة ليست في وجود الحواس، بل في أداء هذه الحواس لوظيفتها على الوجه الأكمل، وربما كان هذا هو السبب الذي الذي اختار من أجله أوديب بعد الكارثة حلت حلت به أن يفقأ عينيه بدلاً من فقد أي شي آخر. إن أوديب يحس بعد المعاناة وبعد الكارثة بمدى سلطان أبوللون ولكن كبريائه تمنعه من التسليم بالهزيمة، ومع ذلك فإنه يصبح أكثر استعداداً عن ذي قبل للثقة بمقدرة الآلهة.[1]

يوكاستي:

زوجة أوديب وأمه في نفس الوقت. ولقد ساهمت يوكاستي في الأسطورة مع زوجها لايوس، والد أوديب، في أن تمضي اللعنة إلى مسارها المحتوم، إذ أصرت على أن تحمل طفلاً من زوجها الذي لم يكن يخشى شيئاً قدر خشيته ذلك الطفل، لعلمه من النبوءة

[1] – المرجع السابق، ص 213 – 215

أنه سيقتله، وجاء إصرار يوكاستي بمثابة تحد لإرادة الآلهة. وهكذا فقد عاد الإله ليؤكد من جديد على لسان نبوءته أن الطفل الوليد لن يقتل فقد والده، بل سيغدو زوجاً لأمه.

ويعمد الوالدان مرة أخرى إلى انتهاج سلوك يدل استهانتهما بنبوءة الإله، ويبرهنان على تحديهما لسلطانه، ظناً منهما أن بوسعهما الهرب مما قدره عليهما الإله عن طريق قتل الطفل. لكن الطفل لا يموت بل يظل حياً رغم إرادتهما، ويعود لينفذ ما نطقت به النبوءة، يعود ليقتل والده وليتزوج أمه. ويوكاستي في المسرحية تتصرف على نحو مماثل لتصرفها في الأسطورة: فحينما يتحدث أوديب عن خوفه من النبوءات تسخر من خوفه وتسرد عليه قصة النبوءة القديمة وتهزأ منها، لأنها لم تتحقق. لكن كلماتها التي قالتها بثقة مفرطة زادت من مخاوف أوديب بدلاً من أن تثبت في نفسه الطمأنينة، لأنه تذكر طفولته وتذكر النبوءة التي هرب بسببها من كورنثة إلى طيبة. إن يوكاستي تنتمي لنفس الإتجاه السلوكي الذي يمثله أوديب، وربما تكون قد أورثته بعضاً من خصالها في شخصيته، مما جعله هدفاً للعنة المتوارثة. واللعنة لا تحل في نظر الإغريق إلا على من يجلبها على نفسه بسلوكه المتطرف الناجم عن استعداداته الفطرية. لهذا فهي تجزع من رغبة أوديب القوية في الكشف عن سر مولده، لأنها استشعرت أن هذا الكشف قد يأتي بما يفزع وأدركت أن الأرباب قد تتمهل في توجيه الضربة، ولكنها لا تغفل أبداً عن الآثمين، وأن الآلهة حينما تنتقم يأتي انتقامها مروعاً، وفي اللحظة التي نظن فيها الإنسان أنه قد صار بمنأى تماماً عن العقاب. ويأتي ضمن هذا الإطار انتحار يوكاستي تسليماً منها بعجزها عن مواجهة الكارثة التي حلت بها، واقتناعاً منها بعدم جدوى تحديها فيما مضى لسلطان الأرباب، وباستحالة التصدي لهذه النكبة التي قوضت سعادتها إلى الأبد. لقد انتحرت يوكاستي عندما عجزت عن مواجهة بشاعة الرابطة التي جمعتها بابن هو زوج في الوقت نفسه، وحينما أدركت أن هذه الكارثة هي انتقام السماء من الخطيئة القديمة التي شاركت فيها زوجها لايوس، وانتهت بإلقاء الطفل التعس أوديب في الجبل ليلقى حتفه دون جريرة. وكان لزاماً عليها لذلك أن تتوارى عن الأنظار، وأن تزهق روحها إيماناً منها باستحالة الحياة في ظل البشاعة، وهذا هو أعظم حل قدمه كاتب درامي لمثل هذا الموقف، إذ عجز كل الكتاب المسرحيين الذين عالجوا قصة أوديب بعد سوفوكليس، عن الوصول إلى تعبير واقعي مماثل عن هذا التصرف من قبل يوكاستي، وفشلوا

جميعاً لأنهم قدموا لنا تصرفات أخرى مقترحة ومبررة تبريرات مرفوضة إنسانياً، ومن ثم لا يمكن قبولها درامياً.

الرسول:

استغل سوفوكليس هذه الشخصية استغلال جيداً، فجعلها من ناحية تسرد أحداثاً من المتعذر تصويرها درامياً، ومن ناحية أخرى جعلها تحقق بكلماتها عنصر المفارقة الدرامية الذي يعد في هذه المسرحية أروع ما يكون اكتمالاً وتأثيراً. فكلمات الرسول التي أراد عن طريقها تهدئة مخاوف أوديب بشأن والده قد زادت من خوفه، فأوديب الذي هرب من كورنثة لخوفه من قتل والده أحس أولاً بالابتهاج لأن والده مات ميتة طبيعية، لكنه مع ذلك ظل خائفاً من الاقتران بأمه، غير أن الرسول يخبر أوديب بأن من مات لم يكن أباه فيزداد خوف أوديب ولأن احتمال زواجه بأمه وقتل أبيه سيظل قائماً.

ثم تتلقف يوكاستي الخيط وتتبعه على أن يعلم منها أوديب بقصة وفاة لايوس،و هنا يتدخل الرسول في الحوار ليؤكد أنه هو الذي تلقى أوديب الطفل، سلمه بيده إلى ملك كورنثة ليربيه على أنه ابنه، وتكتمل خيوط المأساة بحضور الراعي واعترافه بأنه هو الذي حرر قدمي أوديب الطفل، وسلمه للرسول فأنقذه من الهلاك،كي تتم مشيئة الأرباب.

ويتميز دور الرسول في هذه المسرحية بالتركيز الشديد،والكلمات الموجزة المعبرة، والاتزان والبعد عن التهويل والمبالغة المسرحية، بالاضافة إلى أن أقواله عبارة عن معلومات جديدة تدفع بالدراما إلى التصاعد نحو ذروتها، وتجعل المشاهدين يتأرجحون بين الشك واليقين، وبين القلق والطمأنينة، وبين الحزن والفرح، وبين الخوف والسكينة، كما تجعلهم فريسة للتوتر والترقب. وكل هذه التأثيرات درامية ممتازة. ولقد ظل الرسول على خشبة المسرح فترة طويلة شارك خلالها في الحوار مع عدة شخصيات، وعايش قسطاً من الأحداث الدائرة، وشهد الذروة التي ساهم هو بنفسه في وصول الأحداث إليها وهو من شأنه أن يجعل دوره هاماً رغم كونه من الشخصيات الثانوية.[1]

---

[1] - المرجع السابق، ص 216 – 217

الراعي:

دوره قصير للغاية، وكلماته موجزة أشد الإيجاز، ولكنها مثل سيف يقطع به القدر آخر خيط للأمل كان أوديب يتشبث به ومن مظاهر مقدرة سوفوكليس الدرامية أنه نجح في تصوير ذلك الراعي بثلاثة وجوه: فهو الشخص الذي كلفه الملك الراحل لايوس بإلقاء أوديب الطفل في العراء كي يهلك لكنه كان يشفق على الطفل ويسلمه للرسول كي ينقذه من هذا المصير المؤلم. وهو تابع الملك لايوس في رحلته إلى دلفي حين التقى الأخير في مفترق الطرق ابنه أوديب دون أن يعرفه، وشهد فتك الأخرين بالملك ورهطه ففر مذعوراً واختفى منذ ذلك الحين حينما علم بارتقاء قاتل الملك العرش.و هو أخيراً الراعي الذي طلب من كريون بعد مقتل لايوس أن يمنحه الإذن بممارسة الرعي خارج طيبة، والذي بعث أوديب من يحضره بناءً على نصيحة الرسول كي يعلم منه الحقيقة بحذافيرها.

الجوقة:

أحسن سوفوكليس استغلالها، فجعل أناشيدها تربط بين المشاهد المسرحية بإحكام، وجعل حوارها جزءاً من النسيج الدرامي للمسرحية، كما نجح في جعل أناشيدها في الوقت نفسه انعكاساً لسلوك الأبطال وتصرفاتهم: فعندما تشاهد الجوقة سلسلة من المصادمات التي تحدث بين أوديب وكل من تيرسياس وكريون تنشد أغنية تدين فيها الغطرسة وتنحي باللائمة على المتغطرسين.وعندما تلاحظ سعي أوديب لمعرفة حقيقة مولده تنشد أغنية مرحة ظناً منها أن مليكها ينحدر من أصل إلهي.

وتعكس كلمات الجوقة حيادها المأثور عنها في التراث المسرحي الإغريقي. والجوقة في هذه المسرحية تعلق على كل موقف بما يستحق من كلمات دون زيادة ولا نقصان، كما أن أناشيدها لا تخرج عن إطار الموضوع الدرامي: فهي إما تفسر ما حدث، أو تتنبأ بما قد يقع بناء على معطيات الموقف الراهن، أو تتمنى أموراً تنطوي على التفاؤل بغية تجاوز الحزن الغامر، والمعاناة القاسية.

أما الأجزاء الحوارية للجوقة فقد تمت صياغتها ببراعة، بحيث تبدو فيها الجوقة وكأنها أحد الممثلين المشاركين في الفعل الدرامي، ولا نقصدبذلك أنها أحد الأبطال صانعي الأحداث وأصحاب القرار، بل نعني أنها مثل أي شخصية ثانوية تلقي بكلماتها

ضوءاً على ما يحدث، وتوضح موقفها الأحداث الدائرة، وتساعد مع الشخصيات الأخرى على تطور الفعل الدرامي وتصاعده نحو الذروة المرتقبة[1].



(لو كنت أبغي الكمال ما فرغت من كتابي إلى الأبد)

(تاي تنج)

[1] - المرجع السابق، ص 218 - 219

المراجع

المراجع وفق تسلسل ورودها في الكتاب

(1)-The Encyclopedia OF WORLD THEATRE,CHARLES -(1) SCRIBNARS IS NEW YORK، 1977.

(2)-WHBA،ADICTIONARY OF LITERARY TERMS، LIFRAIRE DU LIBAN ،BEIRUT 1974.

(3)_مجلة عالم الفكر: المجلد 17، العدد الرابع (المسرح) 1987.

(4)-فيتو باوندولفي: تاريخ المسرح، ترجمة الأب الياس زحلاوي، وزارة الثقافة- دمشق 1979

(5)-بيير مونتيه: الحياة اليومية في مصر وفي عهد الدعامسة، ترجمة عزيز منصور، المؤسسة المصرية العامة 1965.

(6)-د. أحمد عثمان:الشعر الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالمياً،سلسلة عالم الكويت،العدد77، 1984.

(7)-ول ديوانت: كقصة الحضارة، المجلد 6، ترجمة محمد بدران، لجنة الترجمة والنشر، القاهرة 1969.

(8)-أحمد عثمان: أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري، مجلة البيان الكويتية. أعداد شباط وآذار ونيسان وأيار لعام 1979

(9)-د .محمود إبراهيم السعدني: الحضارة الهيلينية، الجزء الأول، دار الثقافة، القاهرة 1991.

(10)-د. مفيد زائف العبد: دراسات في تاريخ الإغريق، جامعة دمشق

(11)-د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1996.

(12)-د. عفيف بهنسي: تاريخ الفن والعمارة، جامعة دمشق 1966.

(13)أديث هاملتون: الاسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، حنا عبود، وزارة الثقافة بدمشق 1997.

(14)–تشالرز الكسندر روبنس:أثينا في عهد بريكليس،ترجمة د.أ فريحة،مكتبة لبنان.
(15)–ول ديوانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني (حياة اليونان).
(16)–كافين رايلي: الغرب والعالم، الجزء الأول، ترجمة: عبد الوهاب المسيري، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1985
(17)–مجلة عالم الفكر:،الكويت،المجلد 16، العدد الأول، 1985
(18)–د. عبد اللطيف أحمد علي:التاريخ اليوناني (العصر الهيلادي)، الجزء الأول، دار النهضة العربية،بيروت بدون تاريخ
(19)–مجلة عالم الفكر:،الكويت المجلد 12 (العصور الكلاسيكية) 1981
(20)–د. محمد كامل عياد: تاريخ اليونان، الجزء الأول، جامعة دمشق 1969
(21)–د. عبد المعطي شعراوي: هوميروس شاعر الإلياذة والأوديسيا، المكتبة الثقافية، العدد 265، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1971
22–د. علي عبد الواحد وافي:الأدب اليوناني القديم،دار المعارف بمصر 1960
23–د. علي الشامي:الفلسفة والإنسان،دار الإنسانية،بيروت 1991
24–فراس سواح: مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت 1980
25–سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة – دمشق 1980
26–بيير غريمال: الميثولوجيا اليونانية، ترجمة هنري زغيب –سلسلة زدني علما، بيروت –باريس 1982
27 – د. بيير غريمال: الميثالوجيا اليونان، ترجمة هنري زغيب –سلسلة زدني علماً بيروت –باريس 1982
28–د .خليل سارة: تاريخ الإغريق، جامعة دمشق،2007
29–شيلدون شيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشنة، الجزء الأول، سلسلة الألف كتاب، القاهرة 1963
30–جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، وزارة الثقافة والإعلام –الجمهورية العراقية 1988
31–د .جميل ناصيفالتكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، وزارة الثقافة والإعلام –الجمهورية العراقية .1985

32-د .جمعة قاجة:المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحالي، نور للطباعة والنشر .1998
33-ج. مايكل والتون: المفهوم الإغريقي للمسرح، ترجمة محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة .1998
34-رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د .سها بشور، مجلة الحياة المسرحية العدد (28-29) وزارة الثقافة- دمشق .1987
35-محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية للكتاب، 1980
36-أرسطو: الخطابة، ترجمة د .عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة بغداد .1986
37-جورج تومسون: ايسخولوس وأثينا، ترجمة: د .صالح جواد الكاظم وزارة الإعلام بغداد.
38-ايسخيلوس: الفرس، ترجمة وتقديم د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1972
39-آغاممنون: كتأليف أيسخلوس، ترجمة: د .لويس عوض.
40-أوديب: تأليف سينيكا، أعدها للمسرح الإنكليزي تيد هيوز، ترجمة يوسف الشاروني، راجعها محمد الحديدي، الكويت .1976
41-أوديب الملك: سوفو كليس، ترجمة وتقديم: أمين سلامة، دار الفكر العربي- القاهرة
42-الكترا: من مسرحيات سوفوكليس، ترجمة وتقديم أمين سلامة الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر، .1966
43- سيدات تراخيس: من مسرحيات سوفوكليس ترجمة وتقديم أمين سلامة، الدار القومية للطباعة والنشر .1966
44-أجاكس: من مسرحيات سوفوكليس ترجمة وتقديم أمين سلامة، الدار القومية للطباعة والنشر .1966
45-د. أحمد محمود صبحي: في فلسفة الحضارة (الحضارة الإغريقية) مؤسسة الثقافة الجامعية
46-ميديا: من مسريات يوربيدس، ترجمة محمود محمود، دار النشر للجامعيين،مكتبة مصر 1946

47–هيبوليتس: تأليف يوربيس، ترجمة وتقديم اسماعيل البهناوي الكويت وزارة الاعلام،1977

49–د . منيرة كروان: العالم الآخر في المسرح الإغريقي، دار المعارف القاهرة .1993

50–صموئيل نوح كريمر: أساطير العالم القديم.

51–الأخارانيين: من كوميديات أريستوفانيس ترجمة أمين سلامة، وزارة الثقافة، بغداد .1987

52–السحب: تأليف أريستو فانيس وترجمة وتقديم احمد عثمان، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت وزارة الاعلام 1987.

الفهرس